Die signierten Gefässe des Duris.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der K. Ludwig-Maximilians-Universität

zu München

vorgelegt von

Hans Frucht.

MÜNCHEN 1914

Kgl. Hofbuchdruckerei Kastner & Callwey.

(In Kommission bei A. Buchholz.)

Die signierten Gefässe des Duris.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der K. Ludwig-Maximilians-Universität

zu München

vorgelegt von

Hans Frucht.

ACAD. LUDOVIC. MAX. BIBL.

MÜNCHEN 1914

Kgl. Hofbuchdruckerei Kastner & Callwey.

(In Kommission bei A. Buchholz.)

Genehmigt auf Antrag des Herrn Prof. Dr. Wolters.

Eingereicht am 8. Juli 1913.

Tag der mündlichen Prüfung: 24. Juli 1913.

Meinen Eltern

Meinen Freunden

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 3

Verzeichnis der signierten Gefässe 11

Die Gefässe der Chairestratos-Gruppe 17

Zusammenfassung 42

Die Gefässe der Hippodamas-Gruppe 45

Zusammenfassung und Schluss 72

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548312_0144

Einleitung.

Die streng-rotfigurige Vasenmalerei zur Zeit ihrer Vollendung wird in der Hauptsache repräsentiert durch die Künstler Euphronios, Duris, Hieron, Brygos und Euthymides. Über den Anteil des einzelnen Künstlers an der Entwicklung und an den auf uns gekommenen Erzeugnissen ihres Schaffens sind wir nicht so unterrichtet als es wünschenswert ist, da man noch nicht Klarheit darüber hat, was eigentlich die Signaturen, durch welche uns diese Maler einen Beweis ihrer Tätigkeit hinterlassen haben, bedeuten[1]). Wir wollen im Folgenden noch einmal kurz alles Wesentliche zusammenstellen, wenn auch mehrfach längst Bekanntes wiederholt werden muss; wir gehen aus von den Signaturen.

In der Zeit der rf. Malerei kennen wir folgende Arten:

A ἐποίησεν
A ἔγραψεν
A ἔγραψεν καὶ ἐποίησεν
A ἔγραψεν. B ἐποίησεν[2]).

Die Signatur ἔγραψεν nennt uns den Maler der Vase, ἐποίησεν bezeichnet den Verfertiger des Gefässes. Halten wir einmal an dieser einfachen Auffassung fest.

Das häufiger werdende Vorkommen der Maler-Signatur im rf. Stil zeigt uns, dass der Maler der Dekoration mehr hervortritt als früher. Einerseits hat sich die ganze Dekorationsweise der

[1]) Über Hieron s. Pauly-Wissowa R. E. VIII S. 1516 Nr. 23 [Leonard] und Leonard, Über einige Vasen aus der Werkstatt Hierons. Diss. Greifswald 1912. Brygos: Ducati, Osservazioni sul ceramista Brigo. 1904. Tonks, Memoirs of the American Academy of Arts und Sciences XIII, 1904 S. 51. Tarbell, University of Chicago decenn. publication 1902. Euthymides: Hoppin, Diss. München 1896. Für alle Namen s. d. Art. Pauly-Wissowa, R. E., ferner Pottier, Catalogue III und F-R.

[2]) Die Signatur A ἐποίησεν B ἐποίησεν findet sich nur auf sf. Gefässen Klein, M-S² S. 12, 3c.

Trinkschale eigentlich erst im rf. Stil entwickelt, andererseits scheint auch Hand in Hand gehend mit der Entwicklung der Industrie und der zunehmenden Arbeitsteilung, mit dem Anwachsen des Exportes und der dadurch geforderten schnelleren Produktion, der ausführende Maler eine selbständigere Stellung gegenüber dem κεραμεύς einzunehmen und ein gewisses Recht zu besitzen, seinen Anteil an der Malerei zu bezeichnen.

Wie nun eines jeden Handwerkers Ehrgeiz auch heute noch dahin geht, eine eigene Werkstatt zu besitzen, so musste es auch damals für den Maler verlockend sein, selbst Fabrikinhaber zu werden. Da wurde wohl vielfach aus dem Künstler ein scharf rechnender Kaufmann, der um des grösseren Erwerbes willen seine künstlerische Freiheit mehr oder minder aufgab.

Es hat also der Atelierinhaber, der jetzt zum Kaufmann wird, nicht mehr jedes Stück selbst geformt bezw. bemalt. Er wird anfangs die Entwürfe und die ersten Formen geliefert haben; diese wurden dann lange Zeit hindurch fabriziert; ab und zu wird dann auch ein neuer Entwurf seiner Hand in die Werkstatt gekommen sein. Die Form beanspruchte wohl nicht mehr so sehr das Hauptinteresse des Käufers, die Schwierigkeiten der Herstellung waren durch jahrelange Übung so gut wie überwunden. Es wird dem Käufer und Liebhaber, wenn nicht auf die Darstellung und den Maler, in der Hauptsache darauf angekommen sein, dass die Vase aus einer bekannten Fabrik stamme. Die ἐποίησεν-Signatur wird also dadurch im gewissen Sinne zur Fabrikmarke[3]).

---

[3]) Hierons Signaturen, sein Ἱέρων ἐποίησεν, sind in der Regel auf dem unteren Teile eines der beiden Henkel entweder mit einem spitzen Instrument geritzt oder mit roter Farbe auf den hellen Tongrund gemalt (Hartwig S. 273, 1). — Brygos' Signaturen finden sich an einem Henkel oder Fuss gemalt (Sauer bei Thieme-Becker, Lexikon). — Duris Signatur ist bei fast allen Schalen im Innenbild am Rand; am Kreisabschnitt bei Berlin 2287; zweireihig auf Louvre G 115. Aussen steht sie bei London E 39 und Berlin 2283/4, Klein Nr. 11, Frgt. v. d. Akropolis.

Inwieweit nun die Art der Töpfersignatur in dem Wechsel des Platzes, ob im Schalen-Innen- oder Aussenbild, am Henkel oder am Fuss usw., geritzt oder gemalt, mit oder ohne ἐποίησεν, noch von Wichtigkeit für die hier behandelten Fragen ist, konnte nicht untersucht werden.

Nun will Pottier dem ἐποίησεν eine erweiterte Bedeutung zuschreiben[4]). Der ἐποίησεν signierende Künstler sei nicht nur Besitzer und Leiter der Töpferei gewesen, sondern er habe auch die Entwürfe für die Dekoration des Gefässes geliefert und diese einem Angestellten zur Ausführung gegeben, der mit ἔγραψεν signierte. Pottier geht dabei von dem Gedanken aus, dass die Dekoration im rf. Stile Nebensache gewesen sei, Hauptsache die Form des Gefässes. — In dieser Hypothese steckt ein Widerspruch. Wie viel eher konnte der Atelierinhaber, wenn wirklich zu dieser Zeit noch die Dekoration Nebensache war, diese auch von einem Angestellten entwerfen lassen. Wenn es die Aufgabe des Atelierinhabers war, die Herstellung der Modelle, der Formen, die chemische Zusammensetzung des Tones und der Glasurfarben, (um das irreführende Wort „Firnis" zu vermeiden, verwende ich in der Regel den Ausdruck „Glasurfarbe") den Brand der Gefässe zu überwachen usw., sollte er sich dann, wenn die Dekoration Nebensache war, auch noch die Bilder dafür erfunden haben? Warum hatte er in seinen Darstellungen den grossartigen gedanklichen Zusammenhang, den wir an so vielen Gefässen bewundern? Musste er es überhaupt für nötig halten, sich so eingehend damit zu beschäftigen? Würde es nicht genügt haben, bei der Herstellung der Malerei den Maler zu überwachen, sein Werk nach Vollendung zu prüfen und es dann hinaus gehen zu lassen aus seiner Werkstatt als ein neues Erzeugnis regsten attischen Kunstfleisses auf den grossen Weltmarkt, den Athen jetzt fast ausschliesslich mit keramischen Produkten versah? Wenn die Dekoration Nebensache war, warum musste sie dann noch signiert werden? Es ergeben sich nicht zu beseitigende Widersprüche.

Ist denn der Maler der Vase imstande gewesen, bei seiner relativ so niedrigen Bildung, diese Bilder in ihrem feinen Aufbau zu entwerfen? Einfache Handwerksleute waren zwar alle beide, Maler und Töpfer; doch wieviel lebendiger war damals und nicht nur in Athen das Wissen von den Helden der Vorzeit. Der Stoff drängte sich ihnen ja förmlich auf, denn in Schule und Theater sowie bei den grossen Festen hörten sie die alten Sagen[5]).

---

[4]) Mon. Piot I 1895 S. 55 f.; Gazette des beaux arts 1902 I S. 24 u. 30 f.; Douris S. 12; Catalogue III S. 697 ff., 702, 1003 ff.; Mon. Piot XVI 1909 S. 134 ff.

[5]) Hauser hat sich (B. ph. W. 1907, S. 693 ff. und F-R III S. 20/21) gegen die Erweiterung der Bedeutung des ποιεῖν im Sinne Pottiers gewandt mit

Welche Signaturen finden wir bei den einzelnen Meistern? Euphronios hat alle Arten; mit ἔγραψεν sind signiert der Antaios-Krater (F-R 92), der Kottabos-Psykter (F-R 63) und die Geryones-Schale (F-R 21). Ferner findet sich die Signatur ἐποίησεν; da war er schon Atelierinhaber und hat als solcher andere Maler beschäftigt, deren einer durch eine fragmentierte und vermutungsweise ergänzte Signatur ... ιμος unter dem Namen Onesimos bekannt geworden ist; er signierte nur dies eine Mal (Pottier, Mon. Piot XVI S. 124). Wir haben also im gesamten Werk, das Euphronios' Namen mit ἐποίησεν oder ἔγραψεν trägt, mit mehreren Malerhänden zu rechnen. — Brygos dagegen hat alle Gefässe nur mit ἐποίησεν signiert. Ist er auch der Maler? Wir wissen es nicht. Pottier glaubte ihn feststellen zu können, indem er von der Ansicht ausging, dass alle den Namen des Brygos tragenden Vasen eine gewisse Einheitlichkeit in der Ausführung zeigen: der Maler sei Onesimos (Cat. III S. 1000). Ich gehe absichtlich etwas näher darauf ein, weil wir durch Pottiers Ausführungen einen Gegenbeweis gegen seine eigene Hypothese betr. ποιεῖν erhalten. Durch die enge Verwandtschaft zwischen der Iliupersis-Schale und den von Hartwig dem Onesimos zugeteilten Werken glaubt Pottier Onesimos als den Maler erweisen zu können. Wie Hauser bereits betont hat (B. ph. W. 1907 S. 693), kommt Pottier auf Onesimos durch „die Identität des Stiles von Schalen aus der Werkstatt sowohl des Brygos als des Euphronios. Diese rührt, nach Pottier, davon her, dass Onesimos die stilistisch unter sich verschiedenen Vorlagen des Euphronios und Brygos völlig in seinen eigenen Stil übersetzte. Somit haben eben die »chefs de fabrique« nicht den Einfluss, welchen Pottier ihnen zuschreibt; sie vermögen gerade nicht ihren persönlichen Stil dem Maler zu oktroyieren, d. h. also weiter, sie kommen bei der Stilbestimmung nicht in Betracht. Denn wenn die Modelle der »chefs de fabrique« von dem ausführenden Künstler in einer Weise umgestaltet werden, dass von dem persönlichen Stil des Vorbildes nichts mehr übrig bleibt, dann brauchen wir nicht mit diesen Modellen zu rechnen" [Hauser][6]). Auch Hieron

Berufung auf eine Inschrift aus Delos. Vergl. Homolle, Bull. corr. hell. 1894, S. 162 Nr. 2. Aber die von Hauser noch benutzte Lesung ist falsch. Vergl. I. G. XI, 2. Nr. 158 Z. 67 ff.

[6]) Pottiers Erwiderung Mon. Piot XVI S. 136. Einige weitere Thesen gegen Pottier gibt noch Leonard, S. 21. — Über Repliken: F-R I S. 190; II S. 190, 2; III S. 42, 8; Arch. Ztg. 1878 S. 112.

hat stets mit ἐποίησεν signiert; nur auf einem Gefäss erscheint die Malersignatur des Makron (Skyphos der Sammlung Spinelli F-R II Taf. 85), den wir mithin als den Urheber der Malereien eines Teiles der Hieronischen Gefässe bezeichnen dürfen[7]).

Bei Duris erscheint am allerhäufigsten von sämtlichen uns bekannten Vasenmalern der Zeit die Signatur ἔγραψεν. Wenn wir also an der alten Bedeutung des γράφειν festhalten wollen, dann muss es uns gelingen, alle von ihm mit ἔγραψεν signierten Werke als von seiner Hand gemalt zu erweisen, wenngleich Hauser meint, es sei sehr schwierig sich das vorzustellen[8]).

Zusammenstellungen von Duris-Vasen bei De Witte (Rev. de philol. II 1847 S. 407 ff.). — Brunn, Gesch. d. gr. Künstler II S. 668. — Michaelis (Arch. Ztg. 1873 S. 76. Anm. 7). — Klein, M-S² S. 150. — Hartwig, Meisterschalen S. 685. — Robert, RE s. v. Duris. — Die von Hartwig angekündigte Veröffentlichung der Florentiner Schale mit Liebesszenen in den Mon. d. R. Accad. dei Lincei ist bislang ausgeblieben. — Zu Roberts Verzeichnis kommen hinzu: die Schalen im Louvre G 120 u. G 122 (Pottier, Cat. III), eine Schale in Boston (vergl. Ann. Report XXIII 1898 und Arch. Anz. 1899 S. 144, 39), eine Schale in Petersburg, Privatbesitz (Rev. arch. 1913 I. S. 31 ff. Waldhauer). Zusammenfassend Pottier, Douris et les peintres de vases grecs, dazu Cat. III. Perrot-Chipiez X S.523 ff. Über die Lekythoi mit der Signatur Δορις s. unten S. 10.

Schon oft ist versucht, die Werke des Duris chronologisch zu ordnen und man ist da manchmal zu recht eigentümlichen Resultaten gelangt. Michaelis, Arch. Ztg. 1873 S. 10. Helbig, Ann. d. Inst. 1873 S. 53. P. J. Meier, Arch. Ztg. 1883 S. 1 ff. Klein, M-S². S. 150 ff. Hartwig, S. 200 ff. S. 583 ff. Reisch, Röm. Mitt. V 1890 S. 335 ff. Robert, RE s. v. Duris. Walters, Hist. of anc. Pottery I, 435 ff. Murray, Designs of Greek Vases. Einl. S. 12.

Die Wege waren verschiedener Art. Man stützte sich auf paläographische Eigentümlichkeiten; vergl. darüber zusammen-

---

[7]) Furtwängler wollte Makron als den Maler sämtlicher Hierons Namen tragenden Gefässe annehmen. F-R II S. 130 ff.; vgl. auch Leonard a. a. O.

[8]) F-R III S. 20 Anm. 11. — Der Vollständigkeit halber sei hier noch eine Erklärung Hausers angeführt: B. ph. W. 1904 S. 1236 ff.

fassend Robert RE s. v. Duris[9]). Ferner sind für die Chronologie wichtig die Lieblingsnamen. Vergl. darüber Studniczka, Arch. Jb. II 1887 S. 160. Katterfeld, Metopen S. 73 ff. Buschor, Griech. Vasenmalerei[2] S. 148 ff. Über den Wohlstand der Töpfer und ihre Weihgeschenke[10]) Wernicke, Liebl.-Namen S. 119. Ferner sind Fundumstände von Gefässen rf. Technik von Bedeutung: s. Buschor[2] S. 149 ff.

Auf Vasen der mittleren Periode des Euphronios erscheint der Name des Panaitios; dieser verbindet Euphronios mit Duris, denn auch bei ihm findet sich der gleiche Name (Berlin 2283/4); mithin gehören die diesen Namen tragenden Werke des Duris etwa ans Ende seiner frühen Periode. Auf Vasen des Duris, die, wie die Untersuchung lehren wird, früher entstanden sind als die „Panaitios-Vasen", erscheint der Name Chairestratos. Ich möchte hier gleich Gelegenheit nehmen, auf einen Punkt hinzuweisen, der mir bei Hartwigs Behandlung der Werke des Duris aufgefallen ist. Hartwig beginnt sogleich die unsignierten Chairestratosvasen zu besprechen, indem er darauf hinweist, dass derselbe Name auf signierten Vasen des Duris vorkomme, mithin seien die unsignierten auch von Duris' Hand. Der Fehler einer solchen Methode liegt klar zu Tage, wenn man bedenkt, dass doch ebenso ein anderer uns unbekannter Maler, ein Namenloser, den Chairestratos feiern kann. Der Gebrauch eines und desselben Lieblingsnamens von verschiedenen Malern ist doch zu häufig, als dass man etwa, wie Hartwig, die Knaben als rein private Lieblinge der Vasenmaler ansehen kann oder gar nur eines ein-

---

[9]) Die paläographischen Besonderheiten in einer kurzen Zusammenstellung:

P zeigen alle Vasen mit Ausnahme von 17, 22 und 25, welche P haben,
ϟ „ 1, 3—6, 11—29, 32,
ϟ „ 2, 7—10,
Δ „ 2, 6, 8—11, 15, 17, 32,
Λ „ 1, 3—5, 12—14, 16, 18—21, 23—27, 29.

— Über die Form Λ auf sf. Vasen s. Jacobsthal, Göttinger Vasen S. 60 (Anm. 2).

[10]) Weihinschrift des Andokides s. Studniczka Arch. Jb. II 145. I. G. I Suppl. Nr. 373, 215. Anathem des Euphronios s. Furtwängler, Aegina S. 495.

zelnen Künstlers. Aus der Leagros-Chronologie (s. Studniczka a. O. und Buschor a. O.) ergibt sich, dass Euphronios um 520, Duris um 510 seine Tätigkeit begonnen haben muss; Euphronios ist etwas älter als Duris, das ist ein sicheres Ergebnis dieser Chronologie. Wie weit hinein ins 5. Jhdt. ihre Tätigkeit sich erstreckt hat, können wir nur vermuten.

Was den Wert der Töpfernamen für die Chronologie betrifft, so lässt sich folgendes sagen: Es ist schwer zu bestimmen, wie lange ein Atelier bestand, ferner, ob die Tätigkeit bei einem mit ἐποίησεν signierenden Meister eine völlige Abhängigkeit der Maler voraussetzt oder ob ihre Tätigkeit eine so freie war, dass sie von einem Atelier zum andern auch in kürzerer Zeit wandern konnten. Man kann annehmen, dass Schalen mit gleichem Töpfernamen ziemlich gleichzeitig entstanden sind; für Duris müssen wir vermuten (Robert), dass er zweimal bei Python arbeitete.

Auch nach der Figurenzahl des Innen- oder Aussenbildes hat man versucht die Gefässe zu ordnen. Beim Aussenbild werden wir für Duris' Entwicklung namentlich in der Spätzeit eine konstante Figurenzahl finden; möglich, dass ihm bei seiner Neigung zu straffer Komposition, seiner Vorliebe für das sogen. W-Schema seinem feinen Gefühl für dekorative Füllung der Fläche die Fünfzahl der Figuren eine besonders angenehme und willkommene war; insofern kommt der Figurenzahl ein chronologischer Wert zu. Für die Figurenzahl des Innenbildes können wir nur sagen, dass seine frühsten Innenbilder einfigurig sind; später wechselt die Zahl. Ohne Bedeutung ist der Umstand, dass mitunter um das Innenbild ein Bilderkranz erscheint (Berlin 2283/4. Paris, Louvre G 121). Das Auftreten des Mäanders um das Innenbild und der regelmässigen Palmette zwischen den Aussenbildern bedeutet einen wichtigen Einschnitt in der Reihe der Arbeiten des Duris.

Den Stil der Vasen, als den wichtigsten Faktor für die Zeitfolge, erkennen wir aus vielen Einzelheiten in Technik und Zeichnung, in der besonderen Verwendung einer bestimmten Körperform, Haartracht, ferner in Verkürzungsproblemen und Bewegungsmotiven. Nicht wie Duris die Sagenstoffe behandelt, soll uns so besonders beschäftigen, mehr die zeichnerische Vervollkommnung, seine ständig wachsende Kenntnis des menschlichen Körpers und Dekorationsprobleme.

Wir müssen ferner fragen: hat Hartwig wirklich Recht, wenn er dem späten Stile des Duris den Vorwurf der Manier und Glätte macht, dass Duris überhaupt am Ende seiner Tätigkeit in eine süssliche, verflachte, manirierte Mache verfällt (Porzellan-Stil)? Dass es nicht Duris selbst war, sondern viele seiner Schüler, die in Nachahmung der Weise des Meisters zu diesem Stil gelangten, soll am Ende der Arbeit noch angedeutet werden. Hartwig beginnt die Betrachtung der Werke des Duris, indem er an erster Stelle die Gefässe mit dem Lieblingsnamen Chairestratos bespricht. Dass die unsignierten nicht von Duris gemalt sein müssen, wurde bereits erwähnt (Seite 8). — Auf einem bezw. zwei Gefässen (Berlin 2283/4) erscheint gleichzeitig neben Chairestratos der Name des Panaitios; wir setzen die Zeit, in welcher er ein παῖς καλός war, in die Jahre 500/490. Die Chairestratos-Vasen zeigen mehr archaische Besonderheiten, sie sind also in den Beginn der Schaffenszeit des Duris, richtiger in den Anfang der Zeit, da er seine Gefässe zu signieren begann, zu setzen. Wann dieser Moment eintrat, ist nicht zu ermitteln.

Die Lekythoi mit der Signatur Δορις sollen hier nicht behandelt werden und ich will daher nur kurz auf sie verweisen. Vergl. Ἐφ. ἀρχ. 1886 S. 31 u. 1907 S. 219; Symbolae de Petra S. 73 (Orsi, Due vasi Gelesi). Abb. J. H. St. 1907, S. 23. Orsi meint, es seien die Anfangsarbeiten des Duris, die Lekythos mit ihrer Einzelfigur eigne sich besonders für die ersten Versuche der Gefässdekoration.

Verzeichnis der signierten Gefässe.

A. Gruppe der Chairestratos-Vasen.

I. Schalen. Innenbild einfigurig, mit tongrundigem Streifen, ohne Fusslinie. Aussen ohne Henkelschmuck.

1. London E 39.

Maße: h. 10,5 cm, Dm. 27 cm. Fundort: Vulci (?). Abb.: W. Bl. VIII, 1. J. H. St. 1906 Taf. 12 (ohne die Ergänzungen). Murray, Designs Taf. 24 (Innenbild). Litt. Hartwig S. 204; Klein Nr. 1; Liebl.[1] S. 52; Jüthner, antike Turngeräte S. 67 ff.; J. H. St. 1906 S. 219 (Frost, Greek boxing). Aussen Sign. Δορις [εγ]ραφσεν. Weitere Inschriften: aussen καλος, innen Χαιρεστρατος καλ[ο]ς. Aussen fünf Figuren.

2. Boston (ehemals Bruschi, Corneto).

Maße: h. 9,5 cm. Dm. 24 cm. Fundort: Corneto (Dennies, Cities and Cemeteries of Etruria[2] I S. 410). Abb. Reisch, R. M. 1890 S. 332 und 333. Hartwig Taf. XXI. Perrot-Chipiez X, 528. Litt.: Reisch l. c. S. 331 ff. Hartwig S. 206. Klein, Liebl.[2] S. 98 Nr. 5. Sign.: Δορις εγραφσεν. Aussen (nach Hartwig Taf. 21) [Χαιρεστ]ρατος καλος und [Χαιρεσ]τρατος καλος. Nach Angabe im Am. Journ. 1901 S. 362 [Χαι]ρεστ[ρα]τος καλος und [Χαι]ρεστρατο[ς] καλος. Aussen je drei Figuren.

3. Paris G 118.

Abb.: W. Bl. VI, 9; Pottier, Douris S. 29. P.-Ch. X, 549. Litt.: Klein Nr. 2; Hartwig S. 204. Sign.: Δ[ο]ρις εγραφσεν, ferner der Lieblingsname (verschrieben!) Χαιρεστρεστρατος καλος. Aussen je 6 Figuren.

4. Paris G 119 (Fragment).

Abb.: W. Bl. VII, 4,2 Innenbild. Litt.: Klein Nr. 4; Hartwig S. 204 Anm. 1; Sign.: Δορ[ι]ς εγρα[φσεν]. Die Schale ist sehr schlecht erhalten; die Figurenzahl der Aussenbilder ist nicht mehr festzustellen.

5. Paris G 120 (Fragment).

Litt.: Klein Nr. 4a; Hartwig S. 204 Anm. 1; Sign.: Δορ[ι]ς εγρα[φσεν] und ein χ.

6. Paris G 122.

Litt.: fehlt bei Klein, Hartwig und Robert. Sign.: Δο[ρ]ι[ς] ε[γρα]φσ[εν]. Ferner fand ich aussen, fast ganz verschwommen im schwarzen Firnis, folgende Buchstaben αι . εσ . . . . ς. Edm. Pottier hatte die Liebenswürdigkeit, diese Lesung zu prüfen und zu bestätigen. Aussen je eine Figur.

II. Schalen. Innenbild zweifigurig, mit Mäander bezw. Palmettenstreifen und Fusslinie. Aussen ohne Henkelschmuck.

7. 8. Berlin 2283. 2284.

Maße: h. 15,5 cm. Dm. 44,3 cm. Fundort: Vulci (Bull. d. J. 1881 S. 242 Helbig). Abb.: Arch. Ztg. 1883 Taf. 1 und 2. Litt.: Arch. Ztg. 1883 S. 1 ff. (Meier), S. 183 (Furtwängler). Arch. Jb. II, 164. Klein Nr. 5 und 6. Hartwig S. 222. Inschriften. 2283 Innenkranz: καλος Παναιτιο[ς]; aussen [Π]αναιτιος καλο[ς] und καλ[ος] (rückläufig); am Fussrand Κλε[ο]φρα[δες επο]ιεσε[ν]. 2284. Innen: Χαιρεστ[ρατος] κ[αλος]: aussen Δορις εγρα[φσεν]. Aussen wohl (?) 8 Figuren. Unter den Aussenbildern ein Palmettenband.

9. Wien Österr. Museum 324.

Maße: h. 13,2 cm. Dm. 32,6. Fundort: Caere (Bull. d. J. 1865 S. 217). Abb.: W. Bl. VII, 1. Pottier S. 97 (Innenbild). P.-Ch. X S. 547. F-R I Taf. 53. Litt.: s. F-R I Text zu Taf. 53. Klein Nr. 14. Hartwig S. 216 f. Arch. Ztg. 1883 S. 24 f. Sign.: Δορις εγραφσεν. Aussen ὁ παις καλος und [...τ?]ος καλος. Das τ ist bis auf eine ganz kleine Spur verschwunden, ist aber noch zu konstatieren (Fw.). Es ist unsicher, wie der Lieblingsname gelautet hat, doch braucht es nicht Χαιρέστρατος gewesen zu sein, wie Furtwängler will, um noch einen Beweis für die gleichzeitige Entstehung dieser und der folgenden Schale (Wien 325) zu haben. Am Fuss die Inschrift Πυθων (rückläufig); der Rand des Fusses ist relativ dick. Aussen 7 bezw. 8 Figuren; darunter ein Mäander.

10. Wien Österr. Museum 325.

Maße: h. 12,9 cm, Dm. 33,7 cm. Fundort: Caere (vgl. Nr. 9). Abb.: W. Bl. VI, 1. Mon. d. Inst. VIII, 41. Pottier S. 81, 85. P.-Ch. X S. 540/1. F-R 54. Litt.: s. F-R I Text zu Taf. 54. Klein Nr. 13. Hartwig S. 223 f. Sign.: Δορις εγραφσεν. Aussen ὁ παις καλος Χαιρεστρα[τος] καλος. Am Fussrand gemalt die Signatur des Töpfers Πυθων. Aussen 7 Figuren; darunter ein Mäander.

III. Gefässe verschiedener Form.

11. Boston, Schale mit Todesdämon.
(ehem. Sammlung Branteghem, Brüssel, Fröhner Nr. 67.)

Abb.: Hartwig Taf. 22, 1, P.-Ch. X S. 553. Litt.: Hartwig S. 200 ff. Klein Liebl.[2] S 99 Nr. 7. Am. Journ. XIV. 1910 S. 189 (Elderkin); Wolters Bayr. Sitz. Ber. 1913, 4. S. 15, zur Sage s. Roscher I, 2760. Jahn, Archäol. Beiträge. Sign.: Δορις εγραφ[σ]εν und der Lieblingsname Χαιρεστ[ρατος] κα[λο]ς; die Schrift ist mit kleinen und nicht sehr gleichmässigen Lettern gemalt bei dem Meisternamen. „Der Umstand, dass der Raum für die Inschrift durch die Darstellung relativ beschränkt ist, mag die kleine Schrift hervorgerufen haben" (Hartwig S. 210). — Innenbild zweifigurig; von einem stehenden

Palmettenbande umgeben. Die Verbindungslinie beider Henkel steht nicht senkrecht zur Vertikalachse der Figuren, ein Umstand, der häufiger ist (s. Anm. 16 S. 22).

12. Brüssel, Amazonen-Kantharos

Fundort: Caere (Sammlung Campana). Abb.: W.-Bl. VII, 4; Pottier S. 9 (Form); P.-Ch. X S. 543/5; F-R 74. Litt.: Arch. Zeitg. 1846 S. 287; Klein Nr. 22; Hartwig S. 215. Weitere Angaben bei F-R. Text zu Taf. 74. Form von Köcher und Bogen Arch. Jb. I S. 36. Anm. 21 (Michaelis). Sign.: Δορις εγραφσεν: Δορις επ[οιεσεν] und Χαιρεστρατος καλος.

13. Boston, Komos-Schale.

Maße: Dm. 27,5 cm. Litt.: erwähnt Arch. Anz. XIV S. 144, 39. Sign.: Δορις εγ[ρα]φσεν. Einfig. Innenbild ohne Fusslinie, aussen 6 Figuren; ohne Henkelpalmetten.

14. Paris G 116.

Fundort unbekannt; früher Slg. Campana Nr. 702. Abb.: W. Bl. VII, 2; Pottier S. 65. P.-Ch. X S. 539. Phot. Alinari 23732. Litt.: Klein Nr. 15; Hartwig S. 613. Arch. Jb. I. S. 202 Nr. 67 (Graef); ferner erwähnt Arch. Ztg. 1873 S. 7, Anm. 76,4 (Michaelis). Sign.: Δορ[ις ε]γραφσεν. Zweifig. Innenbild, tongrundiger Streifen; eine Fusslinie ist nicht mehr festzustellen, da die Schale stark fragmentiert ist. Sechsfig. Aussenbilder, ohne Henkelschmuck.

15. London E 768, Satyrpsykter.

Maße: 30 cm hoch. Fundort: Caere. Abb.: W. Bl. VI, 4; Pottier S. 73; P.-Ch. X S. 529; F-R. Taf. 48. Litt: Bull. d. I. 1866 S. 185; Klein Nr. 23, Hartwig S. 226. Roscher IV S. 462/3. Weitere Litt. bei F-R. Text zu Taf. 48. Form des Psykter nur einmal unter den signierten Arbeiten des Duris erhalten. Über der Darstellung ein einfacher Blattstab, unten ein Mäander; an der Stelle, wo der Fuss des Gefässes in den Bauch übergeht, ist eine mit Palmetten und Blumen alternierende Ranke eingefügt. Sign.: Δορις εγραφσεν Αρισταγορας καλος (Klein, Liebl.² S. 100).

16. Berlin 2286.

Maße: Dm. 32 cm. Fundort: Caere 1877. Abb.: Arch. Zeitg. 1883 Taf. 4. Litt.: Arch. Zeitg. 1883 S. 1 ff. Klein Nr. 12; Hartwig S. 589; weitere Litt. im Vasenkatalog Berlin s. n. 2286. Vergl. Jacobsthal, Gött. Vasen S. 19, Abb. 31. Hieron-Schale Hartwig S. 279/80. Sign.: Δορις εγραφσεν. Innenbild zweifigurig, zweiteiliger Mäander mit Kreuzplatte; Fusslinie. Aussen 5 Figuren, Palmetten unter den Henkeln.

17. Bonn, Akad. Kunstmuseum.

Maße: Dm. 33 cm, h. 12, 5 cm. Fundort unbekannt; einst bei Depoletti, Rom; dann bei Löschcke. Abb.: W. Bl. VII, 5. Litt.: Klein Nr. 17. Hartwig S. 589. Bull. d. I. 1878 S. 72. Arch. Anz. VI, 17.

Zur Erklärung: Eitrem, zur Iliasanalyse. Videnskabs-Selskabets Skrifter, Christiania. II hist. filos. Kl. 1901 Nr. 2, S. 33 f.

Sign.: (rückläufig) Δορις ε[γ]ραφσεν. Aussen κα . . ς, ferner einige andere Zeichen, deren Lesung bei dem gegenwärtigen Zustand der Vase unmöglich ist. Einfig. Innenbild mit Fusslinie; aussen 5 Figuren, Henkelpalmetten.

Ich habe Herrn Dr. Wigand in Bonn für folgende Auskunft zu danken: „Die Vase ist aus vielen grösseren und kleineren Fragmenten zusammengesetzt, das Bindemittel bedeckt teilweise auch Stellen, die für die Darstellung und Lesung der Inschrift wichtig sind."

18. London E 48, Theseus-Schale.

Maße: h. 25 cm, Dm. 33 cm. Fundort: Vulci. Abb.: W. Bl. VI, 3; Pottier S. 53; Gerhard A. V. III 234 S. 153; Murray, Designs S. 13 Abb. 6 Taf. VIII, 29. Baumeister S. 1789 Abb. 1873. Walters, History I Taf. 1. P.-Ch. X S. 537/8. Litt.: Klein Nr. 16; Hartwig S. 613 f.; weitere Nachweise im Brit. Mus. Cat. E 48, dazu kommen noch J. H. St. II S. 57, Atlas Taf. 10. Sarnow, Die kyklischen Darstellungen der Theseussage. Diss. Leipzig 1894. F-R. III S. 49 Abb. 22; Eichthal-Reinach, Bacchylide S. 48. Wolters, Bayr. Sitz.-Ber. 1907 S. 113 ff. — Theseus als Ideal der Palästriten: Paus. I. 39, 3. Er besiegte den Skiron durch einen Kunstgriff: σοφίᾳ. Sign.: Δορις εγραφσεν. Zweifiguriges Innenbild, Fusslinie: Aussenbilder fünffigurig. Henkelpalmetten (unrichtig angegeben Arch. Jb. III. 1888 S. 144; richtig Walters, History I Taf. 1).

B. Gruppe der Hippodamas-Gefässe.

I. Schalen. Innenbild mit Mäander, aussen Palmetten unter den Henkeln.

19. Boston, Schale mit Mänaden und Satyrn.

Maße: h. 12 cm, Dm. 31,5 cm. Fundort: bei Orvieto (Not. d. scavi 1886 S. 120). Abb.: Amer. Journ. 1900. S. 183 f. Phot.: Coolidge 10005/6. Litt.: Amer. Journ. 1900 S. 183 f. Arch. Anz. XVI S. 166,9. Sign.: Δορις εγραφσεν. Aussen der Lieblingsname Ἱπποδαμας καλος. Der Name ist mit Doppel-π geschrieben und die Vermutung Studniczkas (Arch. Jb. II S. 164), dass Hieron den Namen des Hippodamas mit Doppel-π schreibe, Duris dagegen nur mit einem π, ist bereits von Hartwig widerlegt. — Innenbild einfigurig, ohne Fusslinie. Aussenbilder fünffigurig.

20. Berlin 2285, Schulschale.

Maße: h. 11,5 cm, Dm. 28,5 cm. Fundort: Caere 1872. Abb.: Mon. d. Inst. IX, 54; Arch. Ztg. 1873 Taf. 1; W. Bl. VI, 6. F-R. Taf. 136 — Buschor[2] Abb. 126 u. a. Litt: Arch. Ztg. 1873 S. 1 (Michaelis). Klein Nr. 9. Hartwig S. 597. Pottier S. 108. F-R. III Text zu Taf. 136 Dort weitere Angaben. Innenbild einfigurig, ohne Fusslinie; Aussenbilder fünffigurig. Sign.: Δορις εγραφσεν, aussen die Lieblingsnamen Ἱποδαμας καλος Ἱποδαμας[κα]λος.

Auf der Schriftrolle im Aussenbild (vergl. Birt, Buchrolle S. 138f.) steht folgender Vers: Μοισα μοι αφι Σκαμανδρον ευρων αρχομαι αεινδεν. Vergl. dazu Michaelis, Arch. Zeitg. 1873 S. 3ff. und Kretschmer, Griech. Vaseninschr. S. 106.

21. Paris G 121.

Fundort: unbekannt; ehem. Slg. Campana. Abb.: W. Bl. VI, 8. Pottier S. 107. P.-Ch. X S. 531 (Form) und 550 (Innenb.). Phot. Alinari 23738/9. Litt.: Klein Nr. 10: Hartwig S. 584; Pottier, Douris S. 107. Sign.: Δορις εγραφσεν (rückläufig), ὁ παις καλος; auf dem Kranzbild ὁ παι[ς]; aussen ὁ παις καλος (dreimal) [Π]ποδα[μα]ς. Am Fuss gemalt die Signatur des Töpfers Πυθων. Innenbild einfigurig mit Fusslinie; umlaufend ein Kranzbild [wie Berlin 2283. Vergl. Hartwig S. 584, Anm. 1]. Aussen 6 Figuren, abwechselnd eine sitzende und eine stehende Gestalt.

22. Frgt. Branteghem Nr. 68, jetzt Th. Reinach, Paris.

Befand sich einst, antik verklammert in einem Stamnos des Vatikan; so abgebildet Gerhard A. V. 145. Text II S. 182 und Hartwig S. 606. Abb.: Hartwig Taf. 67, 3 a. b. P.-Ch. X S. 530. Reinach, Rép. II, S. 75. Sign.: [Δορ]ις εγραφ[σεν].

23. London E 49, Symposion-Schale.

Maße: h. 13 cm. Dm. 32 cm. Fundort: Vulci. Abb. W. Bl. VI, 10. Murray, Handbook Taf. V (Aussenbilder). Murray, Designs 30 (Innenb.). Litt: Klein Nr. 7. Hartwig S. 605. Sign.: (rückläufig) Δορις εγραφσν. Innenbild einfigurig ohne Fusslinie. Aussen 5 Fig. Viermal καλος. Komposition verwandt mit Schale in Bonn (auch Innenbild) und Berlin 2285. Fünf Figuren einerseits; auf der andern Seite vier, (eine stehende ist ausgelassen) 3 sitzend, 2 stehend.

24. Paris G 117.

Abb.: W. Bl. VII, 3. Pottier S. 101 (Innenb.). Litt.: Klein Nr. 20; Hartwig S. 612; Loewy, Arch. Jb. 1888 S. 141; Dümmler Rh. M. 1888 S. 359 = Kl. Schr. III S. 30. Sign.: Δορις εγ[ρ]αφσεν. Zweifigurig, ohne Fusslinie. Aussen 5 Figuren. Beachtenswert ist die Perspektive an der Standarte des Persers.

25. Schale einst bei Basseggio, jetzt verschollen.

Abb.: W. Bl. VI, 5. Robert, Scenen der Ilias u. Aithiopis S. 5 Abb. 2. Litt.: Klein Nr. 18; Hartwig S. 612. Sign.: Δορις εγραφσεν. Aussen Ὁ παις καλος. Innenbild einfigurig ohne Fusslinie, Aussenbilder fünffigurig.

26. Berlin 2287, Schale mit Kampfdarstellungen.

Maße: Dm. 28 cm. Fundort: Caere (Arch. Ztg. 1878 S. 165). Abb.:

Arch. Ztg. 1883 Taf. 3. Robert, Szenen der Ilias u. Aithiopis Abb. 3–5 Litt.: Meier Arch. Ztg. 1883 S. 1 ff.; Klein Nr. 19; Hartwig S. 612. Sign.: Δορις εγραφσεν. Innenbild zweifigurig, mit Fusslinie. Aussen 5 Figuren.

27. Paris G 115.

Maße: h. 12 cm. Dm. 26,5. Abb.: P.-Ch. X. S. 531 (Form). Fröhner, Musées de France Taf. 10—12 und Choix de Vases Taf. 2–4. Harrison, Greek Vase Paintings Taf. 18; W. Bl. VI, 7; Pottier S. 41, 45, 49; N. Jb. f. kl. Alt. 1914. Taf. 1. P.-Ch. X S. 532/33. Phot. Alinari 23723/4. Litt: Fröhner, Musées de France S. 44. Pottier Cat. I S. 20 und Douris S. 67. Hartwig S. 614. Klein Nr. 1. Furtwängler, Aegina S. 343. Zur Erklärung: Brunn, Troische Miscell. III S. 201. Kl. Schr. III S. 124. Luckenbach, Ep. Kyklos S. 517. Robert, Bild und Lied S. 89 und 119. Meier Arch. Ztg. 1882 S. 18; 1883 S. 22. Schneider, Troischer Sagenkreis S. 145. Loewy, N. Jb. f. kl. Alt. 1914 S. 81 ff. Dümmler, B. ph. W. 1891 S. 469 (Kl. Schr. III S. 359) sucht die Inschrift zu erklären. Sign.: Δορις εγραφσεν und Καλιαδες εποιεσεν. Weitere Inschriften innen: 1. Ἔος, 2. Μεμλον, 3. Ενεμεκνεριυε, 4. Ἑρμογενες καλος. Aussen: 5. Μενελεος, 6. Αλεχσανδρος, 7. Αρτεμις, 8. Αιαι, 9. Ἕκλορ, 10. Αθεαια, 11. Απεολλον. Innen 2 Figuren, Fusslinie, aussen je 4 Figuren.

28. Fragment, früher im Besitze Hausers, jetzt in Leipzig.

Fundort: Corneto. Abb. u. Litt.: Hartwig S. 611 ff. Sign.: [Δο]ρις εγραφσε[ν].

29. Fragment von der Akropolis.

Fundort: Akropolis. Maße: 7 cm. Litt.: Ἐφ. ἀρχ. 1885 S. 55/6. Aussen: Sign. Δορις ε[γραφσεν].

30. Florenz, Museo etrusco. Schale mit Liebesszenen. Abb. u. Litt: Hartwig S. 211.

31. Petersburg, Privatbesitz. Schale mit Palästraszenen. Abb. u. Litt.: Rev. arch. 1913 S. 31 ff. (Waldhauer).

C. Nichtabgebildete Gefässe.

32. Klein Nr. 3.

Nach Brunn S. 670 im Nachlass Brauns mit denselben Figuren und denselben Inschriften wie Louvre G 118 (Nr. 3).

33. Klein Nr. 11.

Erwähnt von de Witte Rev. de phil. II S. 513 (S. 88 des Separatdruckes). Sign.: aussen zweimal. Innenbild einfigurig, aussen je 5 Figuren.

34. Klein Nr. 8.

Fundort: Vulci. „Einst bei Durand (118), Magnoncourt (23), dann bei Hope. Das Innenbild ist im Katalog Durand falsch beschrieben, danach bei Brunn (S. 669 Nr. 5), rectificiert im Katalog Magnoncourt S. 19 Anm. 1.“ Sign.: Δορις εγραφσεν. Innenbild zweifigurig. Aussen je 8 Figuren

I.

Die Gefässe der Chairestratos-Gruppe.

1. London E 39.

Beschreibung Brit. Mus. Cat. III S. 64. Nach der Angabe des Kataloges war keine Muskelinnenzeichnung vorhanden. Ergänzende Bemerkungen dazu: Innenbild. In der l. Hand trägt der Knabe einen „zusammengelegten Faustriemen“ (Jüthner). Von einem Altar in Form eines „jonischen Kapitells“ (Catal.) kann nicht die Rede sein. Die Haltung des Knaben verrät (n. Jüthner) eine gewisse Erregung und Überraschung, „da der Ausfall des Opfers dem zum Kampf Antretenden einen Blick in sein Schicksal gewährt“. Bevor wir auf die Komposition eingehen, noch einige Worte über die Bewegungsmotive. Von den dargestellten, reich bewegten Palästritengruppen verdienen zwei unsere besondere Aufmerksamkeit. Einmal der auf das linke Knie stürzende Ringer; er erhebt die rechte Hand mit dem gestreckten Zeigefinger als Zeichen des Unterliegens[11]). Sein linkes Bein erscheint im Profil, während Oberkörper und Gesicht von vorn gesehen sind. Ferner sehen wir ein Bewegungsproblem, das auf einer Schale (Hartwig Taf. 12, Liebling Athenodotos, von Hartwig und Furtwängler [F-R II S. 171] dem Euphronios zugesprochen, jedoch nicht unbestritten) im Innenbilde dargestellt ist und das auch sonst sich findet. Ein Vergleich scheint mir sehr nützlich. Ein Ephebe ist, nach Jüthners Erklärung, im Begriff sich die Faustriemen anzulegen; rechtes Stand-, linkes Spielbein. Das Motiv ist besser durchgebildet als bei Duris; die Bewegung und Haltung ist ungehinderter, freier, der Fuss des Spielbeins ist zurückgesetzt, während er bei Duris neben dem Standbein aufruht. Nicht nur ein anderer Künstler, sondern auch eine andere Raum- und Körperanschauung tritt uns da entgegen; die Schale muss

[11]) Ἀπαγορεύειν. Philostr. Imagines II, 6. Poll. I, 168. Sittl, Gebärden S. 219, Anm. 3; Hartwig S. 577; vergl. Vase des Duris, Berlin 2283.

später als die des Duris gemalt sein, der seine Figur mehr flächenhaft ausbreitet, während der andere Künstler eine Tiefenwirkung anstrebt.

Die Abbildungen der Vase sind zu ungenau um noch irgendwelche Angaben über Einzelheiten der Technik und Zeichnung zu gestatten. Das aber lässt sich mit hinreichender Bestimmtheit sagen: Diese Vase ist als das frühste uns erhaltene, mit ἔγραψεν signierte Werk des Duris zu bezeichnen. Die Bewegungen sind noch heftig und übertrieben, die Körperbildung ist reichlich befangen; eine eigentliche, wohlabgewogene Komposition fehlt. Jüthner lobt zwar die Art der Anordnung als Komposition. Doch halte ich es nicht für einen sehr glücklichen Gedanken, aus den Henkeln (die, an der Schale aussen ansetzend, als nicht zur Flächendekoration gehörig zu bezeichnen sind) einerseits und den Aufsehern (die Bestandteile der Flächendekoration sind) andererseits ein Kreuz zu konstruieren und in dessen Winkel die Kämpfer hineingesetzt sein zu lassen. Die Kämpfergruppen sind alle für sich erfunden, als zweifigurige Gruppen, die, fast möchte ich die archaische Streifenkomposition als Beispiel nennen, nebeneinander gereiht sind und hier dem Zwange der zur Verfügung stehenden und zu dekorierenden Fläche folgend, lediglich durch eine Mittelfigur getrennt sind, wie andererseits durch die Henkel; die Mittelfigur wiederum fungiert aber noch nicht als Mitte des Bildes in dem Sinne, dass sie die Gruppen nicht nur trennt, sondern auch verbindet.

2. Schale in Boston.

Innen: Lebhaft vorwärts schreitend hält ein Diskobol in der linken Hand seine Wurfscheibe und hat die Rechte etwas erhoben. Seine Haltung ist mehr schreitend als gebückt; darum ist es mir unwahrscheinlich, dass er etwa im Begriff sei, eine Wurfmarke aufzuheben, wie man vermutet hat [12]). Kopf und Beine sind im Profil gegeben, der Oberkörper ist ganz in die Vorderansicht hin-

[12]) Reisch (R. M. V, 1890 S. 331) gibt die Möglichkeit zu, dass der Wurf mit der linken Hand geschehen soll. Hartwig a. a. O. vermag kein eigentliches Diskoswerfer-Schema zu erkennen. Vergl Six, Gaz arch. 1888 S. 291. Gardiner, J. H. St. XXVII 1907 S. 1. Gardiner, Athletic Sport and Festivals, S. 313 ff. Schröder, Diskobol des Myron, S. 7, B. Vase in München (Jahn 795) abg. Arch. Zt. 1878 Taf. 11. Vase in Berlin 2180.

eingedreht, ohne wirklichen Übergang; der Künstler versucht vergeblich durch Innenzeichnung zu vermitteln zwischen der von vorne gesehenen Brust und der Profilansicht des Bauches. — Aussen: Kampfszenen. Zwei Angreifende und ein Gefallener. Hier tritt uns die Freude des Duris an kühnen Bewegungsmotiven entgegen. Besonders interessant sind die Gefallenen. Der eine, auf das linke, stark eingebogene Knie gesunken, versucht mit der rechten Hand sein Schwert zu ziehen. Der andere, vom Rücken gesehen, fällt nach rechts auf das rechte Knie; sich nach links wendend versucht er seinen Gegner mit der Lanze zu durchbohren. Zwar ist die künstlerische Durcharbeitung dieses komplizierten Bewegungsmotives nicht gelungen, doch ist der Versuch, solche Schwierigkeiten zu überwinden, für das Streben des Künstlers wichtig.

Wie auf der eben besprochenen Schale (London E 39), so zeigen auch hier alle Figuren das in ihrer Aktion, was ich den »Parallelismus der Bewegung« nennen möchte, dass nämlich der rechte Arm und das rechte Bein bezw. der linke Arm und das linke Bein immer die gleiche Bewegungsrichtung haben. Die Entwicklung der Gestaltung der Bewegungsmotive geht in der Folgezeit sowohl in der Plastik als auch in der Vasenmalerei (mithin wohl auch in der Monumentalmalerei) auf eine differenzierte Bewegung der Gliedmassen aus. Brunn (Kleine Schriften II S. 320 = Annali dell' Instituto 1879 S. 201 f.) nennt diese Art von Bewegung der Extremitäten: Chiasmus; der rechte Arm agiert zusammen mit dem linken Bein und umgekehrt[13]). Von einer Komposition in der Art des späteren Duris kann hier noch keine Rede sein. Hier

[13]) Bulle bemerkt über den Chiasmus gelegentlich der Besprechung von J. Langes Werk: „Die Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst“ (B. ph. W 1900 S. 1041): „Es ist auffallend, dass einem so scharfen Beobachter wie L. der springende Punkt entgangen ist, der die bewegten Gestalten aus der letzten Zeit der archaischen Epoche von denen der freien Kunst unterscheidet. Eine der glücklichsten, aber .. in ihrer Tragweite noch nicht genügend geschätzte Beobachtung Brunns setzt hier ein. Br. weist (Gr. Kunstgesch. II S. 247 f.) .... darauf hin, dass bei archaischen Figuren stets mit dem vorschreitenden Bein auch die Schulter derselben Seite vorgeschoben erscheint, während wir in Wirklichkeit beim Gehen und Bewegen stets die Schulter der anderen Körperseite vordrücken. Denn so verlangt es das Gleichgewicht in der

sind drei Figuren auf jeder Seite so gruppiert, dass stärkere Überschneidungen möglichst vermieden werden, damit jede Figur sich klar und deutlich in ihrer Bewegung auf der Bildfläche entwickeln kann; diese soll durch die übertriebene Aktion gefüllt werden, indem der Körper und seine Glieder gleichsam ausgebreitet werden in der Fläche. Wir sehen, dass Duris schon sehr früh Wert gelegt hat auf eine detaillierte Muskelangabe. Wenn sie zwar hier noch in Einzelheiten manche Fehler zeigt (es ist z. B. der Sägemuskel immer, auch auf jüngeren Schalen, zu tief gezeichnet), so ist sie doch fortgeschrittener als in der älteren Manier, wo die Innenzeichnung noch geritzt wurde. Letzteres erklärt sich leicht, da die Frühzeit der rf. Technik noch mit den Stilelementen der schwarzfigurigen sich auseinandersetzen musste; zu der Zeit wurde die Muskelinnenzeichnung „in den Ton eingerissen, nicht aufgemalt"; vgl. z. B. Phintias' Schale mit Herakles und Alkyoneus, München (Jahn Nr. 401, n. Nr. 2590)[14]).

Wenigstens erwähnt soll werden die eigentümliche Mischung von Krieger- und Wanderkostüm; das „sei wohl künstlerische Laune des Duris, des Meisters, welchen vorzugsweise die äusserliche Erscheinung der Gestalten, nicht der Inhalt interessiert" (Reisch). In der Tat sind die Heldenkämpfe, die hier dargestellt sind, mythologisch nicht fixierbar; die Figuren haben keine klare gegenständliche Beziehung zueinander. Es ist eine Verallgemeinerung irgend welcher Heldenkämpfe „zu Schlachtendarstel-

---

Mechanik des Körpers. ..... natürliche Kreuzung der Funktionen der Glieder, für die Br. den glücklichen Ausdruck „Chiasmus" eingeführt hat. — Die erste Beobachtung des Ch. will Br. mit Pythagoras von Rhegion in Verbindung bringen .... Aber schon in den äginetischen Giebelgruppen tritt die Kreuzung der Funktionen der Körperseiten in einer Weise auf, dass man sieht, der Künstler hat den Chiasmus der Bewegungen im Leben beobachtet."

[14]) Furtwängler (F-R I S. 168 ff.) bemerkt noch dazu: „Es war dies ein Versuch, von dem Phintias gleich wieder abgekommen ist. Die Meister des Epiktetischen Kreises liessen die Innenzeichnung der nackten Körper überhaupt fast ganz weg; mit verdünntem Firnis gemaltes Detail wenden sie fast gar nicht an. Auch Phintias wagt hier noch nicht Pinsellinien mit verdünntem Firnis zu gebrauchen; so versucht er es mit dem Einritzen. Er hat sich aber dann später der immer allgemeiner angewandten von Euthymides besonders meisterhaft gepflegten Weise der Innenzeichnung mit verdünntem Firnis angeschlossen." — Duris macht den Fortschritt der Muskelzeichnung gemeinsam mit anderen Zeitgenossen.

lungen schlechthin, die man nicht versuchen soll individuell zu erklären“ (Löschcke Arch. Zt. 1876, S. 116). Wenn Hartwig a. a. O. diese Schale mit der angeblich Euphronischen Schale (einst bei Bourguignon. Liebling Athenodotos, Innenbild erwähnt S. 17 zu London E 39) vergleicht, so ist zu betonen, dass beide zwar im Gegenstand der Darstellung übereinstimmen, dass Duris aber in der Zeichnung kühner ist, indem er den einen Stürzenden noch im Fallen sich umwendend und den Speer zur Verteidigung vorstreckend darstellte[15]). Die Falten sind leblos und starr; doch versucht der Künstler durch lebhaftere Faltenbewegung die Bewegung der Figuren zu verstärken. Die Gesichter zeigen eine gewisse Belebung; mehrere haben den Mund leicht geöffnet, die Augen sind in verschiedener Weise gezeichnet, der Augenlidkontur bald mehr, bald weniger geschwungen, die Iris als Kreis mit Punkt oder nur als Punkt gegeben. Sicherlich hat Hartwig aber Recht, wenn er sagt, dass bei Duris der Kopf nie so sehr als selbständiges Feld physiognomischer Beobachtungen erscheint als z. B. bei Euphronios und seinem Kreise. Doch kann ich H. nicht beistimmen, wenn er sagt, Duris zeige im Körperdetail Anlehnung an Euphronischen Brauch. Diese Art der Innenzeichnung (Anm. 14) hat nicht nur Euphronios, er hat sie nicht einmal erfunden, sie ist viel älter und wir finden sie bei sehr vielen anderen Künstlern. Hartwig ist zu sehr bestrebt, Beziehungen der Künstler zu seinem konstruierten Euphronios zu finden, so dass er für alles Gute und Fortschrittliche, das andere Maler zeigen, den Euphronios als Urheber und Erfinder bezeichnet. Euphronios hat nie so viel mit verdünntem Firnis gemalt, er hat häufiger Relieflinien (vgl. F-R 61/62 z. B.).

3. Paris G 118.

Innen nach links schreitend ein bekleideter Aufseher; der linke Arm, der Blickrichtung folgend, verschwindet unter dem Ge-

[15]) Hartwig will in den Gefallenen lediglich Wiederholungen in wesentlichen Zügen von der Schale des Euphronios sehen. Bei Euphr. ist der eine Krieger auf das stark eingebogene linke Knie gestürzt und sinkt nach hinten um, mit dem linken, den Schild tragenden Arm sich am Boden stützend; das rechte Bein ist stark eingebogen wie in momentaner Bewegung, die Fusspitze stark abwärts gedrückt, sie berührt den Boden nicht; die Figur stützt sich nur auf den andern Fuss und den Schildarm. Des Duris Figur ist noch nicht so weit im Rücklingsfallen dargestellt; der rechte Fuss berührt den Boden, und der Krieger setzt sich zur Wehr. Ähnliches gilt für die anderen zwei Kämpfer.

wande, das aber den Unterkörper sichtbar lässt; er ist durchgezeichnet; der rechte Arm ist erhoben, einen gabelförmigen Stock haltend. (Pottier Cat. III S. 960. Schween, Epistaten des Agons S. 30.) Aussen: Palästraszenen. Es wechseln bekleidete und nackte Figuren miteinander. Auf der Vase in London fanden wir 5 Figuren, hier sind 6 gezeichnet; die neu hinzugekommene ist ein bekleideter Aufseher, so dass jetzt zu je einem Paar Athleten ein Aufseher gehört. Einige Verkürzungsprobleme tauchen hier auf, die wir bei Duris noch nicht gesehen haben; wenn er sie auch nicht selbst erfunden hat, so ist doch ihr Vorkommen ein Beweis für Duris' Streben, sich auch seinerseits mit neuen Problemen zu beschäftigen. Wir finden ausser einer Dreiviertel-Profilansicht eines (linken) Fusses bei dem einen Aufseher auch eine Profilansicht des ganzen Körpers. Es sei noch kurz erwähnt, dass Duris bereits auf Vase 1 und auch auf dieser Schale bei stehenden Figuren die richtige Beobachtung gemacht hat, dass auf der Standbeinseite der Darmbeinkamm stärker hervortritt, dagegen auf der Spielbeinseite fast verschwindet; hier ist es besser zum Ausdruck gekommen als auf Vase 1.

Die Komposition der Schale steht jener archaischen Weise der Streifenanordnung noch sehr nahe. Die Gruppen sind noch nicht jederseits zentral zusammengefasst; es ist sogar versucht, zwischen beiden Seiten einen Zusammenhang herzustellen, indem unter jedem Henkel ein mit Mänteln bedeckter Stuhl gezeichnet ist. Die Gruppen sind ganz locker, die Figuren einfach nebeneinander gereiht wie auf Vase 1 und auf späteren Schalen[16]).

4. Paris G 119 (Fragment).

Innen: Von dem Aufseher sind nur der nach rechts gewendete Kopf, die nach links schreitenden Beine, sowie die rechte Hand mit der Gabel erhalten. In jeder Beziehung ist die Haltung gleich der des Epheben im Innenbild der Schale Paris Louvre G 118, nur ist hier der Epistat bärtig. — Aussen waren vermutlich je zwei Kämpferpaare und ein Aufseher dargestellt, wie bei London E 39. Be-

[16]) Die Achse des Schaleninnenbildes steht nicht senkrecht auf der Verbindungslinie der beiden Henkel. Vergl. Pottier, Cat. III S. 657. Eine Erklärung für diese relativ häufige Tatsache bringt Houssay, Rev. arch. 1912, I S. 60 ff.

merkenswert ist ein in Schrägansicht von hinten und unten gesehener Fuss; wir werden dieses Verkürzungsproblem auf der Londoner Theseusschale (E 48) wiederfinden. — Trotz des fehlenden Lieblingsnamens gehört diese Schale in den Kreis der Chairestratos-Vasen; nach Gegenstand und Stil reiht sie sich leicht hier an; auch Pottier hat diese Schale zu dem Kreis gerechnet. (Cat. III S. 962.)

5. Paris G 120 (Fragment).

Ob das χ der Rest des Lieblingsnamens Chairestratos ist, kann man nicht entscheiden. Mir ist es wahrscheinlich, da sowohl das einfigurige Innenbild, der Tonstreifen um dasselbe, das Fehlen der Henkelpalmetten, als auch der Stil und der Gegenstand der Darstellung die Schale in die Reihe der Chairestratos-Vasen einzuordnen gestatten.

Innen: Ein Ephebe mit einer Schale in der Hand ist spendend dargestellt; vor ihm stand wahrscheinlich ein Altar (wie bei London E 39); hinter ihm befindet sich ein mit einem Kissen bedeckter Stuhl. Der Körper des Knaben zeigt (nach Untersuchung des Originals) ganz dieselben Formen wie G 118; die Muskelangabe ist reichlich und genau gezeichnet, schräger Bauchmuskel und linea alba mit Relieflinien, alles andere mit verdünnter Glasurfarbe eingetragen. Die Hände zeigen nicht mehr das beliebte archaische Schema, sondern die Finger lösen sich voneinander in natürlicherer Weise, immerhin aber wirken sie noch gespreizt.

Mit dieser Figur ist zu vergleichen der Ephebe von G 118, der den Diskos in die Höhe hebt; die Figuren sind fast gleich in der Bewegung, nur soweit differenziert, als es das veränderte Motiv gebot. Der Körper ist auch hier in reiner Profilansicht gegeben, eine Errungenschaft des Künstlers, die wir noch einmal in dieser Periode wiederfinden, auf Berlin 2283. — Die Zeichnung des Oberarmes, besonders des Deltamuskels ist ganz übereinstimmend mit G 118. Die Krümmung der Linie am Armansatz ist aber für die Profilansicht zu stark; es sind hier Gesichtsvorstellungen für den Künstler massgebend gewesen, die nur aus der Ansicht von vorne zu erklären sind.

6. Paris G 122.

Es kann kein Zweifel sein, dass auch auf dieser Schale der Name Chairestratos gestanden hat; und so reiht sie sich zwanglos

hier ein. Auf der Aussenseite finden wir eine merkwürdige Abweichung von allen sonstigen Gewohnheiten des Duris. Zwischen den Henkeln sind einerseits ein sitzender Ephebe mit einem Hasen, andererseits ein stehender Jüngling gezeichnet. — Besonderes Interesse verdient das Innenbild: Eine erregt vorwärtsschreitende weibliche Gestalt, eine Bacchantin, hat den Kopf leicht, wie singend, zurückgeworfen und spielt die Leier; ein Hund begleitet sie. — Pottier (Cat. III S. 964) schreibt die Vase trotz der etwas abweichenden, weiträumig gemalten Schrift dem Atelier des Duris zu. Nach meinem Dafürhalten haben wir eine sichere eigenhändige Arbeit des Duris vor uns. Leider ist die Vase stark restauriert, was ein sicheres Urteil ausserordentlich erschwert. Doch erkennt Pottier den Charakter des Duris in vielem: in dem Mantel, in der Kopfhaltung der weiblichen Figur, im Profil des Epheben, dem Stil und dem sicheren Pinselzug des Meisters, in der tief eingeritzten Vorzeichnung. Die gegenständliche Ähnlichkeit des Epheben mit dem Hasen, die Art das Tierfell zu zeichnen, mit dem Epheben auf G 121 (S. . .) bestärken diesen Eindruck.

7. 8. Berlin 2283. 2284.

Da beide Schalen genaue Gegenstücke sind, - von 2284 ist nur ein Fragment erhalten und vielleicht der Fuss (er kann sowohl zu der einen als zu der anderen Schale gehört haben), — werden sie am besten zusammen behandelt. Bei 2283 ist die Künstlersignatur nicht erhalten, dagegen bei 2284. 2283 trägt den Namen des Panaitios (aussen), 2284 den des Chairestratos (innen). — Am Fuss hat sich der Name des Töpfers erhalten: Kleophrades (vgl. Beazley, J. H. St. 1910 S. 38). Sein Name wird von Beazley zur Bezeichnung des Malers jener Schale im Cabinet des Médailles (Paris) benutzt, die Hartwig (S. 400 ff.) einem „jüngeren“ Amasis zuschreibt. Die Signatur ist die gleiche wie hier und bezeichnet lediglich den Töpfermeister. Das Innenbild ist zweifigurig, von einem Mäander der „loseren archaischen Form“ umgeben. Um das Innenbild läuft noch ein Bilderkranz. Die Figuren innen stehen auf einer Fusslinie, die aber ganz roh in den Mäander hineinschneidet; man merkt sofort: oft hat der Künstler noch nicht zwei Figuren auf einer Fusslinie für ein Innenbild gezeichnet; die

Figuren konvergieren beinahe nach untenhin, obgleich auch die Füsse aus Raummangel in den Mäander hineinragen.

Innen: Vor einem gerüsteten Krieger steht ein geflügeltes Mädchen (Nike); sie hat wohl einen Krug in der Hand gehalten. Die linke Hand ist ausgestreckt, die rechte fehlt. Wahrscheinlich goss sie, so vermutet Furtwängler, mit der rechten dem Krieger aus einer Kanne in die vorgehaltene Schale. Der fein gefältelte Chiton legt sich in leichten Wellenlinien über die Brüste, die durch einen kräftigen Kontur getrennt sind von der Umgebung; sie erscheinen beide im Profil, aber so hintereinander verschoben, wie wenn wir eine Dreiviertel-Profilansicht des Oberkörpers sähen; nun ist der Körper der Nike nicht ganz von vorn gesehen, sondern schwankend zwischen Dreiviertelprofil und Vorderansicht, die Schultern also nahezu von vorn, doch Kopf und Brüste nach rechts; der Künstler ging also von der ihm geläufigen Profilansicht (charakteristisches Profil) aus, zeichnete so beide Brüste, hat sie aber dann hintereinander verschoben, statt nebeneinander von vorn gesehen, um sie eben beide sichtbar zu machen. — Wie schwer sich überhaupt die Künstler bei der Zeichnung der weiblichen Brust taten, lehren einige Beispiele (nach F-R zusammengestellt). So gibt z. B. Hypsis bei schräger Vorderansicht des Körpers nur eine Brust an und zwar im Profil (F-R Taf. 82). Euthymides und Euphronios zeichnen bei Vorderansicht des Körpers die Brüste im Profil (Hetärenpsykter F-R Taf. 63), anstatt sie wie den ganzen Oberkörper in der Vorderansicht zu zeichnen. „Hier wirkt die von Loewy klargelegte Gewöhnung des primitiven Zeichners nach, den Körper aus Gedächtnisbildern der einzelnen Teile in der für sie besonders charakteristischen Ansicht zusammenzusetzen, also hier die Profil-Ansicht“ (Loewy S. 6; F-R II S. 226). Erst sehr spät kamen die Vasenmaler zu einer richtigen Lösung. Auf dem Frauenbad-Stamnos in München (F-R II Taf. 107, 1. S. 239) sind die Brüste im Profil nach rechts und links gezeichnet. „Überhaupt breiten die Künstler den ganzen Körper, als gälte es eine Blume zu pressen, auf dem Grunde aus“ (Hauser a. O.). Auf dem Amazonenkrater (F-R 116/7) sind die Brüste ungefähr richtig, doch noch immer relativ unbeholfen gezeichnet bei der Amazone, welcher der Speer des Theseus gilt. Diese wenigen Beispiele zeigen, wie oft man gerade in dieser

Zeit, wo überhaupt zum ersten Male der weibliche Akt in den Kreis der Darstellungen miteinbezogen wurde (vgl. Text zu F-R 63), das Problem zu lösen versuchte. Auch für Duris ist dies nicht das einzige Mal, wir werden demselben noch öfter begegnen.

Bei dem Jüngling bemerken wir die dünnen Fussknöchel, die ähnlich noch auf der Wiener Vase (Nr. 324) vorkommen, wir werden bei der Besprechung des Wiener Gefässes darauf zurückgreifen. Die Falten sind steif, zierlich und sorgfältig; es fehlt das innere Leben, man hat noch nicht das Gefühl, dass ein Körper darunter sich bewegen soll. Der Mäander ist nicht als Bildgrenze empfunden. Die Flügel der Nike ragen darüber hinaus, während Schild und Helmbusch des Jünglings hinter dem Ornament verschwinden. (Ähnlich bei dem Innenbilde von Wien Nr. 324.) Die Komposition in das Rund ist durchaus nicht geglückt. In dem Schildzeichen des Jünglings erkennt P. J. Meier (a. a. O.) eine Entlehnung aus Innenbildern zeitgenössischer Schalen und weist als auf ein naheliegendes Beispiel auf das Innenbild der Geryones-Schale des Euphronios (F-R Taf. 22) hin. Ich glaube, die Möglichkeit einer Entlehnung zugegeben, dass wir einen Versuch des Künstlers vor uns haben, Abwechslung in die sonst fast immer in gleicher Weise wiederkehrenden Schildzeichen hineinzubringen. Mit zu dem Köstlichsten und Feinsten, was Duris uns hinterlassen hat, gehört dieser kleine Reiter auf dem hochbeinigen Rosse, dessen Füsse und Fesseln trotz der Kleinheit so exakt gezeichnet sind, mit dem sauber und zierlich geschmückten Chiton und dem steifen, derben thrakischen Reitermantel sowie dem der thessalischen Reitertracht entlehnten breitrandigen Petasos[17]). Die Figur bewegt sich auf einem durch einen breiten schwarzen Strich angedeuteten Boden; ähnliche Bodenangabe mehrfach auf Schilden des Duris, z. B. auf dem Brüsseler Amazonenkantharos[18]).

Nicht sehr häufig ist in dieser Zeit die Umrahmung des Innen-

---

[17]) Über die thrakische Reitertracht vergl. F-R I S. 100, ferner Furtwängler, 50. Berl. Winckelmanns-Programm S. 159 = Kl. Schr. II S. 527.

[18]) Schildzeichen bei Duris: Löwe auf Nr. 12, 17, 25; Hirschkuh und Panther auf Nr. 10; Panther springend auf Nr. 25; Panther stehend auf Nr. 12; drei Fische, Krebs und Sepia auf Nr. 24; Hund auf Nr. 12.

bildes durch einen Bildstreifen. Bei Duris finden wir ihn nur noch auf der Schale des Louvre G 121. Weitere Beispiele bei anderen Künstlern s. Hartwig S. 584. Dieser Bildstreifen mit einem Wagenrennen ist nicht neu in der Erfindung; der Künstler steht auf dem Boden der Tradition. Wir besitzen sogar noch eine sf. Darstellung dieses Wettfahrens aus der Zeit der voll entwickelten rf. Technik, nämlich auf dem Deckel einer sonst rf. Hydria in Würzburg (Gerhard A. V. IV S. 267: teilweise F-R 103), die ganz ähnlich wiederkehrt auf einer Hydria in München (F-R 52). Beide Gefässe werden dem „Kleophrades" zugewiesen durch Beazley (J. H. St. 1910 S. 40 und 42). Auf der Würzburger Hydria findet sich ein besonders reizvolles Motiv, das sehr zur Belebung beiträgt: ein Pferd hat sich losgerissen und läuft nun, die Stränge nachschleifend, hinter seinem Gespanne her. Duris wendet ein ähnliches Mittel an, die Gleichförmigkeit der Darstellung zu unterbrechen: ein Lenker ist vom Wagen gestürzt, wohl gleich nach dem Umfahren der Zielsäule, und wird nun von seinen wild dahinstürmenden Rossen am Erdboden fortgezerrt mit lang nachschleifenden Haaren. Ein anderer Lenker (auf 2284) treibt mit erhobenem Stecken seine Renner zu schnellerem Laufen an. Duris versucht auch in die Haltung der Pferdeköpfe Abwechslung zu bringen; sie sind individuell erfasst, doch zeigt sich ein Streben des Künstlers nach einer noch durchaus archaisch zu nennenden Deutlichkeit. Es kommt dem Künstler mehr darauf an, die acht Vorder- bezw. Hinterbeine jedes Gespannes zu zeichnen als den Eindruck der Bewegung, des Laufens, wiederzugeben.

Das einzig erhaltene Fragment von Nr. 2284 zeigt dieselbe Darstellung, nur ist die Bewegungsrichtung der Gespanne eine entgegengesetzte, sie laufen hier nach links.

Aussen finden wir Szenen aus der Palästra dargestellt: Ein Diskobol tritt zum Wurf an, die Schwere seiner Diskosscheibe prüfend (vergl. S. 18 Anm. 12). In der Art, wie er den Kopf senkt und die rechte Hand auf die Hüfte aufstützt, treten uns die Fortschritte des Duris entgegen gegenüber dem Innenbild der Bostoner Schale. Der Diskos ist mit einer Eule verziert[19]).

[19]) Verzierte Diskoi sind häufiger, s. Gardiner, Athl. Sports and Festivals; Gaz. archéol. I, Taf. 35 zeigt uns einen Diskos mit der Darstellung einer ganzen Figur (Arch. Jb. 1892 S. 137 Anm. 23. Kalkmann) Österr. Jahresh. 1899 Taf. I S. 205, 22 und 23.

Ebensowenig wie für diese Figur, lassen sich gleichzeitige Parallelen aufweisen für den Epheben, der seine Arme, die Sprunggewichte in den Händen, vorwärtsschwingt, für den Gerwerfer und für die kühn komponierte Gruppe der Ringer. Der Sieger ist von vorn gesehen; er hat seinem Gegner mit der Hand den Atem der Nase abgepresst und stösst mit dem erhobenen Knie gegen dessen Kinn, während dieser mit der Rechten in das Gesicht des Siegers fasst. Auf dem Fragment der Gegenseite sehen wir ein Paar Faustkämpfer, die sich blutig und grosse Beulen geschlagen haben, der eine erhebt den Zeigefinger: ἀπαγορεύει.

„Der Augenkontur zeigt eine sehr lang geschwungene Form und ist innen ein klein wenig offen; Augenstern als Kreis mit Punkt. Die Gesichter sehr regelmässig ohne individuellen Ausdruck" (Furtwängler). Die Gewandbehandlung ist noch ziemlich gebunden. Das Muskeldetail ist sorgfältig eingetragen; der Sägemuskel erscheint mehrfach und die Brustwarze, die in zwei Kreisen, der äussere aus Punkten, gezeichnet ist (Punktrosette), verschiebt sich, sobald eben der Brustmuskel sich streckt, mehr an den Rand desselben; diese Beobachtung hat Duris mehrfach verwertet. Wir finden das auch bei anderen Künstlern. — Die Verbindungslinie zwischen beiden Armen, die den Delta- und den Brustmuskel angibt, ist nicht mehr in eins durchgezogen (wie z. B. im Innenbild der Bostoner Schale), sondern deutlich wird geschieden zwischen beiden; am besten bei den beiden Faustkämpfern. Eine eigentliche Komposition ist nicht zu erkennen. Nicht neu ist uns eine Profilansicht des ganzen Körpers, wir fanden sie schon mehrfach. Einmal, bei einer Vorderansicht, sind der Nabel und die Schamhaare angegeben.

9. Wien 324.

Beschreibung bei F-R Taf. 53 u. Masner Nr. 324. Das Motiv des Innenbildes ist ähnlich dem von Berlin 2283 und der noch zu besprechenden Schale in Paris, Louvre G 116: eine Spendeszene. Ein Mädchen giesst einem vollgerüsteten Krieger Wein in eine Schale. Bei dem Mädchen scheint nur eine Brust angedeutet gewesen zu sein, es ist eine die Form andeutende gewellte Linie erhalten. Die Körper sind beide in Ruhe gegeben, die Beine im Profil, Oberkörper hereingedreht in die Vorderansicht, die Arme

werden weit zurückgeschoben, um eine Überschneidung zu vermeiden. Die Köpfe sind sehr gross, die Proportionen auffallend schwer. Die Faltenangabe ist ganz anders als wir sie sonst bei Duris zu sehen gewohnt sind und sie besonders fein und zierlich auf der Berliner Schale 2283 gesehen haben; die Faltenbündel sind schwalbenschwanzförmig angeordnet, wie sie der „Panaitiosmeister" liebt. Am Bildrand lehnt ein sehr grosser Schild; nur wenig gelungen ist die Verkürzung Die Hände zeigen ganz die alte archaische Gespreiztheit, namentlich die den Gewandzipfel höchst vorsichtig mit nur zwei Fingern fassende linke Hand des Mädchens.

Auf den Aussenseiten sind Rüstungsszenen dargestellt. Der Maler hat versucht, möglichst mannigfaltige Bewegungen zu geben bei Vermeidung von Wiederholungen; nur in der Bein- bezw. Körperstellung finden sich Ähnlichkeiten. Mehrfach ist ein Bein und zwar immer das Standbein in Vorderansicht, das Spielbein dagegen immer in Profilansicht gezeichnet. Die Zehen, von vorne gesehen, werden dabei zu 5 gleich grossen nebeneinander liegenden Kreisen, wie auch bei Euthymides[20]). Die Bewegungen der Figuren sind gemässigt, doch immerhin lebhaft; einmal findet sich die Drehung des Oberkörpers in die Vorderansicht und des Kopfes in eine der Bewegung entgegengesetzte Richtung, bei dem laufenden Epheben in der Mitte des einen Aussenbildes. Die Verkürzung der Schilde richtig wiederzugeben, ist dem Künstler nicht gelungen. Die Komposition der einen Seite (bei F-R. unten auf der Tafel) zeigt uns 8 Figuren, die zu je zwei gruppiert sind und sich einander zuwenden. Die Figuren am Rande wenden sich nach der Mitte und sind (relativ gesprochen) am lebendigsten bewegt, während die beiden mittleren Figuren fast ruhig stehen; der eine Krieger bindet sein Haar, der andere hält Helm und Lanze. Auf der Gegenseite sind 7 Figuren; eine steht in der Mitte, von vorne gesehen, gleichsam als Ruhepunkt in der Be-

[20]) Auch kommt hier schon die Wiedergabe des Fusses in Vorderansicht in der Art vor, dass nach und nach kleiner werdende Kreise die Zehen andeuten. Was die Weiterbildung des Standmotives, Standbein von vorne, Spielbein im Profil gesehen, betrifft, so geht die Entwicklung dahin, dass dieses Motiv, welches sich in der Form nur bei den Meistern Euphronios, Duris und Hieron findet, umgekehrt wird, indem das Standbein in Profilansicht erscheint und das Spielbein in Vorderansicht.

wegung des Bildes. Mehr als auf der ersten Seite sind die Figuren einander entsprechend angeordnet. Die beiden jugendlichen Krieger rechts und links von der mittleren Figur machen die stärkste Bewegung nach innen, während die äusseren Paare, wieder in Vorderansicht, gleich der Mittelfigur, auch in der Haltung sich einzeln entsprechend, ruhig stehen.

Es ist hier wohl das erste Auftreten von Duris' Vorliebe für streng symmetrische, fast den Giebelgruppen verwandte Kompositionsweise zu erkennen. Doch enthält die Schale in vielen Zügen Eigentümlichkeiten, die dem Stil des Duris, wie er sich uns bis jetzt darstellt, durchaus fremd sind. Furtwängler behauptete darum, Duris habe hier ein Vorbild des Panaitiosmeisters benutzt. Es ist zuzugeben, dass ein starker Einfluss dieses Meisters vorliegt, doch ist Duris' Eigenart gut zu erkennen, wenn er z. B. in den Proportionen der Körper unsicher ist; manche zeigen durchaus die schlanken Formen des Duris, während die Figuren des Panaitiosmeisters untersetzt gebaut sind; zeichnet dieser grosse Köpfe, so sind die des Duris klein. Selbst beim Innenbild, das nach Furtwängler der „Vorlage" am meisten zu folgen scheint, ist Duris' Eigenart unverkennbar, wie ein Vergleich mit dem Innenbild von Berlin 2283 lehrt. Die Art, wie die Gesichtsprofile gezeichnet sind, enthält etwas der sonstigen Weise des Duris Fremdes. Stirn und Nase gehen fast in einer geraden Linie ineinander über, die Nase ist spitz und gross, die Lippen wulstig und aufgeworfen; der Kinnkontur zeigt unter der Unterlippe eine starke Einschnürung. — Der Augenlidkontur ist zumeist innen geschlossen, der Augenstern fast immer als Punkt, nur bei dem Mädchen (innen) und einer Figur der Aussenseite als Kreis mit Punkt gezeichnet. — Knie und Handknöchel haben noch eigenen Kontur, wie es sich auf älteren streng-rf. Gefässen findet (vergl. F-R Taf. 61/62 und 63). Also auch hierin Anklänge an älter-archaische Kunst, der auch das Motiv des die Beinschiene sich anlegenden Jünglings entnommen zu sein scheint; es findet sich z. B. auf der Memnon-Schale des Pamphaios (London), ferner auf der Troilos-Schale und auf der (jüngeren) Penthesileia-Schale in München, Aussenbild, u. a. Auf der Schale des Peithinos in Berlin (mit Triptolemos) erscheint das gleiche Motiv, aber mit aufgestütztem Fuss (Duris, Berlin 2285); man weiss später, dass

eine Stellung, wo die Figur auf einem Bein balanciert und das andere vorstreckt, künstlerisch unmöglich ist.

10. Wien 325.

Beschreibung bei F-R Taf. 54 und Masner 325.

Innen: Wie von Brunn schon erkannt, ist dargestellt, wie Odysseus dem jugendlichen Neoptolemos die Waffen des Achilles übergibt. Wie sorgfältig in technischer Beziehung z. B. der Kopf des Jünglings ausgeführt ist, zeigt die Angabe der Wimpern an den Augenlidern, der äusseren Lippenbegrenzung, der Nasenflügel usw.; auch das Détail des Helmes ist zu beachten, die saubere Zeichnung der Buckellöckchen am Helm, die wohl in Bronze getrieben zu denken sind (diese Art finden wir auch auf dem Brüsseler Amazonen-Kantharos), die eingehende Wiedergabe des Schuppenpanzers, die feinen Relieflinien, die sorgfältig eingetragene Muskulatur, der Sägemuskel z. B., der fein ornamentierte Schild mit dem geschickt gezeichneten Schmuck, die vielfach variierende Art der Haarbehandlung (auch auf den Aussenbildern), all das zeigt uns die Hand eines seine Technik vollkommen beherrschenden Künstlers. An das Innenbild der Berliner Schale 2283 wird man erinnert durch die Art, wie durch Lanze und Schild die aussen umlaufende Palmettenranke überschnitten wird.

Die Bedeutung der Aussenbilder ist auf Grund einer Stelle aus Sophokles, Aias 1135/36 erkannt worden[21]). Dargestellt ist die ὅπλων κρίσις, die Abstimmung der Helden und der Streit des Aias und Odysseus um die Waffen des Achilles. — A. Athena steht in der Mitte, das Ergebnis der Abstimmung erwartend. Die Figuren rechts und links entsprechen sich jeweils; am Rande stehen Aias und Odysseus. Dieser ist freudig erregt, denn es ist kein Zweifel, dass er den Preis erhalten wird, der Haufen der Steine auf seiner Seite ist grösser als der des Aias; trauernd hat sich dieser in sein Gewand gehüllt. Zu beachten ist die feinsinnige Individualisierung der Hauptheldeu. Die Komposition ist streng symmetrisch, aber doch voll von so lebhafter Bewegung, wie man sie selten bei Duris entwickelt findet. — B. Sehr fein lässt Duris auf der andern Seite den

[21]) Zur Erklärung u. a. Verh. d. 29. Philol. Vers. Innsbruck (Brunn und Klein) S. 152—158. Deutung auf Grund von Sophocl. Aias 1135/6 (Schneider). Roscher III S. 663.

beiden links befindlichen Helden, die von vorn in Schrägansicht gegeben sind, auf der rechten Seite zwei gleichfalls so gesehene, aber vom Rücken her, in Schrägansicht entsprechen. Wie die Erregung der beiden aufeinander losstürmenden Helden vortrefflich zum Ausdruck kommt, so sind auch die beiden selber wiederum fein unterschieden; Aias hat rasch den Panzer angelegt, die Schulterklappe ist noch nicht geschlossen (so ist es zu deuten, nicht wie Fw. will, wonach A. selbst im Lager den Panzer nicht ablegt, das andere Aussenbild zeigt ihn ja ohne Mantel). Das Schwert hat er bereits gezogen und dringt mit wildem Blick auf Odysseus ein; die Freunde haben ihre Not, den Rasenden zu halten. Odysseus hingegen erscheint als der Bedächtigere, Vorsichtigere; er ist eben erst im Begriff, sein Schwert zu ziehen, auch ihn halten die Freunde zurück. In der Mitte steht als Ruhepunkt in diesem erregten Hin und Her der oberste Heerführer und König Agamemnon.

Von den uns schon bekannten Verkürzungen bemerken wir hier den von vorn gesehenen Fuss mit den 5 kreisförmig gezeichneten Zehen; mehrfach sind die Fussnägel angegeben; ferner Fuss im Dreiviertelprofil von hinten und von vorn (ähnlich wie auf dem Schalenfragment des Louvre G 119). Die Iris in dem meist an einer Seite geöffneten Augenlidkontur ist als Punkt gezeichnet; die verschiedenartige Angabe des Auges bei Aias und Odysseus wurde schon erwähnt. Reines Körperprofil findet sich nur einmal. Die Rückansicht des sich bückenden Helden scheint für den Künstler besondere Schwierigkeiten gehabt zu haben, das Schulterblatt erscheint ganz in Vorderansicht statt im Dreiviertelprofil. Die Wimpern sowie Nackenhaar, mehrfach auch Bauchbehaarung, sind sorgfältig angegeben, ebenso das Muskeldetail; der Sägemuskel sitzt allerdings immer an falscher Stelle, zu weit nach vorn gerückt; die Brustwarzen sind als Kreise gezeichnet. Eine gleich detaillierte Behandlung zeigen Hände und Füsse. Vielfach sind die Körper unter dem Chiton sichtbar gezeichnet. Oft erscheint in dieser Zeit der Körper wie verkümmert unter dem Gewande, bei Duris z. B. auch auf Wien 324. Das Gewand ist Zweck der Darstellung, nicht aber der Körper, der da stets flächenhaft erscheint. Auf dieser Schale aber erscheint der Körper auch unter dem Gewande. Diese entscheidende Wandlung in der Darstellung des Körpers unter dem Gewande vollzieht sich bei Duris in der

Zeit, die zwischen der Anfertigung von der vorigen und von dieser Schale vergangen ist, ein Beweis dafür, dass diese Schalen nicht gleichzeitig entstanden sein können, wie Furtwängler annimmt. Man könnte sich z. B. das Berliner Gefäss 2283 später gemalt denken als die Wiener Schale 324; Innen- wie Aussenbilder lassen diesen Schluss durchaus zu.

Schon Meier bemerkte die Verschiedenheit beider Schalen (Arch. Ztg. 1883). Er drückt sich aber sehr vorsichtig aus, indem er sagt: „Wien 324 enthält viel mehr Altertümliches als wir sonst bei Duris gewohnt sind, besonders bei den Figuren des Innenbildes; die langen Füsse und Finger, die dünnen Beine des Kriegers oberhalb der Fussknöchel, die steife Gewandanordnung bei dem Mädchen". Meier wird an mehrere Schalen des Euphronios erinnert; „der realistisch gezeichnete Kahlkopf auf der linken Seite des Averses" erinnert an eine Figur der Eurystheus-Schale, an den alten Vater des Eurystheus. Erst Furtwängler hat das Verhältnis beider Schalen zur Kunstweise des Duris so fixiert, dass er für Nr. 324, wie bereits erwähnt, den Einfluss des Panaitiosmeisters annimmt (F-R Text zu Taf. 53/54). Hauser hat sich nicht damit einverstanden erklärt (B. ph. W. 1904 S. 1236 ff.). Er meint, wir kämen trotz der Identität der Inschrift nicht um die Annahme verschiedener Malerhände herum, wenn die gleichzeitige Entstehung der beiden Schalen feststehe. Wie ich noch zu zeigen hoffe, steht dies keineswegs fest, trotz Furtwänglers gegenteiligen Ausführungen.

Betrachten wir kurz einmal das Innenbild der Eurystheus-Schale des Panaitiosmeisters (F-R Taf. 23), an die, wie erwähnt, Meier erinnert wird. Wir finden hier Stilelemente, die verwandt sind mit der Schale Wien 324, die schweren Proportionen, grosse Köpfe mit starker Profillinie, die über der Nase nur eine ganz leichte Einsenkung zeigt. Kühn ist das Bild komponiert, doch zeigt uns die Art, wie die beiden Brüste im Profil nach rechts und links gezeichnet sind, sowie die gleichsam ausgerenkt erscheinende Schulter des Mannes, den noch im Archaischen befangenen Künstler. Auch die Gesten auf den Aussenbildern kehren ähnlich bei Duris wieder, ebenso die Art der Zeichnung der Hände. Doch erreicht Duris trotz mancher Fortschritte und Abweichungen von seiner sonstigen Art lange nicht die Frische des Bildeindrucks, die Unmittelbarkeit des Lebens, die wir auf der Eurystheus-Schale

finden. Sucht man nach einer Erklärung dafür, so bietet sich am ehesten die Furtwänglers, dass Duris nämlich eine Vorlage im Stil des Panaitiosmeisters benutzt hat, wobei aber noch besonders Schwierigkeiten technischer Art zu berücksichtigen sind. Nach Reichholds Beobachtungen ist der Reliefstrich ein ganz anderer als sonst bei Duris und genau gleich dem auf der Eurystheus-Schale. Nun glaube ich im Gegensatz zu Hauser, der meint: „Wenn ein Maler das Kunststück macht, einen fremden Stil täuschend ähnlich nachzuahmen, so wird er sich seine Aufgabe ganz gewiss nicht auch noch damit erschweren, dass er ein ihm ungewohntes Malutensil anwendet", ich glaube im Gegenteil, dass Duris einen Wechsel in der Technik vorgenommen hat und dass es ihm grade bei der Ungewohntheit des anderen Instrumentes nicht gelungen ist, den Stil des Panaitiosmeisters zu kopieren. Ob es ihm doch gelungen wäre, wenn er bereits die Geschicklichkeit in der Führung seines Instrumentes besessen hätte, die wir auf Nr. 325 bewundern, möchte ich dahingestellt sein lassen, jedenfalls aber ist es wiederum ein Beweis, dass beide Schalen nicht gleichzeitig sein können.

Gegen diese von Furtwängler aufgestellte Annahme der Gleichzeitigkeit beider Schalen lassen sich noch mehrere Bedenken geltend machen. Hat ein Künstler einmal sich eine gewisse Kenntnis des menschlichen Körpers erworben, so wird er seinen Gesichtsvorstellungsbesitz auch dann nicht aufgeben, wenn es sich für ihn darum handelt, einen seiner Eigenart nicht entsprechenden Stil zu imitieren bezw. zu kopieren. Wir finden nun auf der Wiener Schale Nr. 324 Eigenheiten des Stiles, Verkürzungsprobleme, kompositionelle Besonderheiten, die auf andern, bereits besprochenen Schalen wiederkehren, nur mit dem Unterschied, dass diese Wiener Schale in manchem zurücksteht gegenüber den andern. Ich will nur hinweisen auf eines, die Übertreibung des äusseren Konturs z. B. beim Wadenmuskel, der sowohl im Profil wie von vorn gesehen viel stärker gezeichnet ist, damit also unnatürlicher erscheint auf Nr. 324 als etwa auf der Schale im Louvre G 118. Daraus ergibt sich für Hausers Annahme der Gegenbeweis, dass die Schale also sehr wohl von Duris gemalt sein kann; es ergibt sich ferner, dass der Künstler, als er Nr. 324 malte, noch nicht die gleiche Kenntnis des menschlichen Körpers hatte, wie sie uns z. B. in Nr. 325 entgegentritt. Vielleicht setzen wir 324 in die Zeit,

da er seine Tätigkeit bei Python begann, darauf entstanden einige andere Schalen, die in mehr als einer Hinsicht Fortschritte zeigen, kompositionell wie zeichnerisch und technisch, und dann malte er die Schale mit dem Waffenstreit.

Der Umstand, dass beide Schalen von fast gleicher Grösse sind, die Innenbilder gleichen Durchmesser haben, Form, Fuss, Profil des Bauches, Henkel, alles übereinstimmt, die Schrift, die Ornamentierung gleichfalls stimmt, alles das deutet nach Furtwänglers Ansicht darauf hin, dass beide Schalen „unmittelbar hintereinander" entstanden seien. Doch das ist keineswegs zwingend, ebensowenig wie das Vorkommen des gleichen Lieblingsnamens, der, selbst wenn er sicher festzustellen wäre, doch einen Spielraum von etwa 10 Jahren liesse. Sicherlich ist die gleiche Vasenform sehr oft angefertigt und von andern Leuten bemalt worden in dem gleichen Atelier, und nur dem unberechenbaren Zufall, der die Auswahl der uns erhaltenen Vasen getroffen hat, ist es zuzuschreiben, dass gerade diese beiden gleichen Exemplare auf uns gekommen sind. Dass Duris nun aber vielleicht absichtlich auf die gleiche Form zurückgegriffen hat und die gleiche Ornamentierung angewandt, ist nicht unmöglich, doch bin ich überzeugt, dass er die gleiche Ornamentierung auch auf so und so viel anderen Schalen, die uns nicht erhalten sind, angewandt hat. Übrigens zeigen die dekorativen Elemente gewisse Fortschritte auf 325 gegenüber 324, der Mäander ist ein anderer und auch die Palmettenranke ist feiner und zierlicher.

Über einen Punkt muss noch kurz gesprochen werden. Wir haben hier die erste der bei Duris nicht sehr zahlreichen Schalen mit mythologischen Themen vor uns. Über das Verhältnis des Malers zu seiner Quelle, in diesem Falle wohl dem Epos, über die Wahl der dargestellten Momente, haben Robert (Bild und Lied S. 213) und Luckenbach (Epischer Kyklos S. 493), die auch unsere Schale besprechen, ausführlich gehandelt; für unsere Schale im besonderen kommt auch der Artikel Epischer Cyklus bei Roscher III in Betracht[21]). Besonders interessant ist ein Vergleich der Waffenstreit-Schale mit ihren Vorläufern. Robert gibt deren Zahl auf 23 an (zusammengestellt von Roulez, Ann. d. Inst. 1867 S. 153

[21]) S. 662.

und in dem schon genannten Artikel bei Roscher). Es ist ja wohl überhaupt zu konstatieren, dass die Vasenmaler zur Zeit der rf. Technik bei der Gestaltung eines altüberlieferten Typus den Mythos mehr geschlossen vortragen, als Szene, gegenüber der alten archaischen Weise der Streifenkomposition; man hat den Unterschied ganz gut präzisiert in den Worten „episch" und „dramatisch" (Robert). Jetzt kommen die Künstler auch dazu, die Darstellung zu verdeutlichen, indem z. B. hier zum ersten Male der Grund des Streites mit angegeben ist: die Waffen des Achilles liegen am Boden. Ferner sind, wie sich das nie vorher findet, die beiden Hauptheiden deutlich individualisiert. „Das Verdienst einer solchen Darstellung fällt der Epoche des Duris zu", und man darf hinzufügen, namentlich Duris selber; denn hätte er sich an monumentale Vorbilder angelehnt, dann sähe ich keinen Grund, warum nicht auch Brygos (London E 69) das getan hätte; bei ihm ist aber eine ähnliche Individualisierung und Charakteristik nicht zu finden. Doch immerhin ist wichtig, dass Duris auch hier, einen alten Typus umgestaltend, vorgeht.

11. Boston, Schale mit Todesdämon.

Diese Schale nimmt auf jede Weise eine Sonderstellung im Werke des Duris ein, sowohl dem Gegenstand der Darstellung nach als auch dem Problem und der Ornamentierung nach; es fehlen Aussenbilder; lediglich der Lieblingsname ist für die Einordnung an dieser Stelle in Betracht gekommen. Das Schweben der beiden Figuren, ebenso auch der Eindruck des Sich-Herabsenkens ist relativ gut wiedergegeben. Was den Inhalt dieser etwas „eigentümlich anmutenden" Darstellung betrifft, so ist darüber noch keine Entscheidung zu treffen. Hartwig meint die gleichwohl in der Literatur nicht bezeugte Entführung des Hyakinthos, des schönen Lieblings Apollons, durch Zephyros sei dargestellt; Robert (R-E s. v. Duris) nennt die geflügelte Figur einen Todesdämon. Hartwig meint, die Flügelfigur lege den Knaben auf ein Blütenlager nieder.

12. Brüssel, Amazonen-Kantharos.

Die Gefässform, der zweihenklige Kantharos, tritt nur einmal im Gesamtwerk des Duris auf und ist auch sonst, wenigstens in

dieser Form, äusserst selten. Denn, was das Gefäss besonders auszeichnet, ist „der schöne Schwung der Henkel wie des Bauches und die Proportionen des Ganzen“ (Furtw.). Ob nun die nur hier sich findende Inschrift ἐποίησεν bedeuten soll, dass Duris das Gefäss „auf eigene Kosten“ hat formen und brennen lassen oder dass er es selbst gefertigt hat, kann nicht entschieden werden. Ich vermute (mit Robert), dass Duris vorübergehend eine eigene Fabrik besessen hat. Uns ist als Zeugnis davon ein Glanzstück seiner Werkstatt geblieben, eben dieser Kantharos. Er hat keinen Schmuck irgendwelcher Art, lediglich die Form als solche wirkt und die Darstellung.

Häufig vorkommend und allgemein beliebt ist das Thema: Herakles im Amazonenkampfe. Wir haben wieder eine Weiterbildung eines alten Typus vor uns, keine selbständige Neuschöpfung, aber Duris hat doch einiges Neue hinzugebracht[22]). Wie ist Herakles dargestellt? In der älteren archaischen Kunst (Roscher I S. 2202) hat Herakles die im Knielauf-Schema als fliehend gegebene Amazone mit der ausgestreckten linken Hand gepackt und zückt mit der Rechten das Schwert. Im späteren sf. Stile verändert sich der Typus so, dass die Amazone nun „als wirklich in die Knie gesunken und von Herakles niedergedrückt dargestellt wird“. Hier dagegen erscheint die Amazone nicht als zusammengesunken, sondern als rückwärts stürzend; also die Bewegung selber, das Stürzen wird dargestellt, nicht das Ende, das Gefallen-Sein. Herakles ist entgegen dem traditionellen archaischen Schema nach links gewandt zur Amazone, vergl. den Gefallenen der Schale in Boston (Nr. 2). Von rechts und links eilen Amazonen herbei, ihr zu helfen,

---

[22]) Erscheint bei Euphronios Herakles als kraftstrotzender Held, brutal (Antaioskrater, F-R 61/62), so ist er bei Duris zwar auch in einigermassen heftiger Bewegung dargestellt, aber ohne Übermass von Leidenschaftlichkeit. „Herakles, aber nicht der märchenhafte Riese, sondern der ritterliche Held mit dem wohlgebildeten starken Körper (Olympia) war das gefeierte Ideal der Zeit“ (Winter bei Gercke-Norden II² S. 115). — Ebenso verschieden ist auch die Auffassung der Amazonen, die bei Euphronios als kampfkräftige Helden erscheinen, bei Duris dagegen sind es schlanke feingliedrige Gestalten, die durchaus nicht zum Kampf geschaffen zu sein scheinen. Es macht sich bei Duris, dem feinfühlenden, doch ein merklich verändertes Ideal geltend gegenüber Euphronios.

dadurch wird das Kampfgedränge anschaulich. Auf der Gegenseite sehen wir Telamon im Kampf mit Amazonen.

An Verkürzungen finden wir Oberkörper im Dreiviertelprofil, Beine im Profil; dann gleiche Ansicht, nur ein Bein von vorn; ferner Oberkörper von vorn, ein Bein Profil, ein Bein von vorn und eine Rückenansicht des Oberkörpers im Dreiviertelprofil. Reine Profilansicht fehlt. Die Schilde sind trefflich verkürzt gezeichnet. Bei den Amazonen sind meist beide Brüste angegeben, durchweg von oben gesehen; die welligen Firnislinien, die den Chiton charakterisieren, folgen ihrer Form. Sehr sorgfältig ist jedes Détail angegeben: Die Zähne am Löwenkopf des Herakles, das in Metall getrieben zu denkende Haar in Buckellöckchen vorn am Helm (Hauser, Öst. Jh. IX S. 97) und das Prorhinidion, alles ist zierlich, genau gezeichnet. Die Gewänder, die Linnenchitone sind über der Gürtung mit verdünnter Glasurfarbe gemalt; die abwärtsfallenden Falten mit Reliefflinien, mit feinen Hebungen und Senkungen, die darunterliegenden, gleichwohl durchgezeichneten Glieder (ebenso wie den Körper) sichtbar machend. — Auch in den Köpfen zeigt sich eine Feinheit der Ausführung, die den Kantharos in zeitliche Nähe der Wiener Schale Nr. 325 zu setzen gestattet; mit dieser zeigen sie die nächsten Analogien (Haar in Buckellöckchen am Helm). Im Profil fällt das stark entwickelte Kinn auf, für das Duris überhaupt eine besondere Vorliebe gehabt hat. Die Iris ist als Kreis mit Punkt in den an einer Seite offenen Augenlidkontur eingesetzt. Alle Bewegungen sind lebendig-frisch und kraftvoll-elastisch. Über die Bewaffnung der Amazonen s. Furtw. S. 86[23]).

Die Komposition zeigt eine vollendete Symmetrie. Zwar scheint die Hauptaktion auf dem einen Aussenbild die Komposition nach einer Seite zu verschieben, jedoch steht Herakles in der Mitte nach rechts und links agierend; der sterbenden Amazone links entspricht die in gleicher Kopfhöhe gegebene knieende Bogenschützin, und dann entsprechen sich die beiden mit erhobenem Schild heran-

---

[23]) Das in Metall getrieben zu denkende Haar in Buckellöckchen ist, wie erwähnt, angegeben. „Daran setzt ein ganz kurzer, unten gerade abschliessender, die Gegend der Nasenwurzel und der unteren Stirne schützender Teil an; es ist ein verkürztes Prorhinidion von einer sonst nicht üblichen Form."

kommenden Amazonen. Auf der anderen Seite bildet die stehende Amazone die Mitte; Telamon und seine vorwärtsstürmende Gegnerin entsprechen sich, ferner die beiden laufenden Amazonen. Der durch die Verschiebung der sterbenden Amazone nach rechts frei werdende Raum wird geschickt durch den mit dem Schild erhobenen linken Arm der nächsten Amazone gefüllt, der Schild ist in seiner ganzen Ausdehnung gegeben, von innen gesehen. Das Motiv des Rückwärtsstürzens (auch auf der Bostoner Vase, Nr. 2) werden wir noch öfter finden. Furtwängler verweist noch auf eine Einzelheit, nämlich auf den die Muskeln ausprägenden Panzer des Telamon; er erscheint bei Duris noch auf der Schale im Louvre, G 115, jedoch ohne Lederstreifen; ferner auf einem Stamnos in Duris' Stil (Gerhard A. V. 201), dann Gerhard 203, bei Hieron (Pollak Taf. 8); er findet sich häufiger erst auf Vasen polygnotischen Stiles (z. B. Krater mit Amazonen-Schlacht in Neapel F-R 26/28). Furtwängler Aegina I S. 236 Anm. F-R I S. 128. — Die von Hartwig hervorgehobenen Berührungspunkte mit Euphronios sind meist gegenständlicher Natur, so das Motiv, dass die sterbende Amazone noch ihr Schwert aus der Scheide zieht, oder der Typus der mit erhobenem Schild die Gefallene verteidigenden Amazone. Duris' Leistung geht sowohl technisch als in der Darstellung und der Gestaltung der Bewegungsmotive über Euphronios hinaus.

13. Boston, Schale mit Komosdarstellungen.

Durch äussere Merkmale reiht sich die Schale ein in die Serie der Chairestratos-Vasen; sie ist gegen Ende dieser Periode des Duris entstanden. Zur Beurteilung der Vase lag mir nur eine Photographie des Innenbildes und der einen, sechs Figuren zeigenden Aussenseite vor. Innen: ein nackter Mann steht auf dem rechten Bein, hat das linke, fast bis zum rechten Winkel gebogen erhoben; unter ihm steht eine Trinkschale mit abgesetztem Rand auf einem kleinen Podium. Der Oberkörper, der ebenso wie das Standbein ganz von vorn gesehen gezeichnet ist, hat sich auf die linke Seite geneigt, wohin auch der Kopf gewendet ist; beide Arme sind erhoben, der rechte höher als der linke; es entspricht also dem höheren rechten Arm das Standbein, dem mehr gesenkten linken Arm das erhobene Spielbein. Wir haben hier eine durchaus neue Gestaltung der bewegten Figur vor uns, einen Versuch, sich von

dem Parallelismus der Bewegung freizumachen. Im Ganzen zeigt die Gestalt Ähnlichkeit mit dem einen Ringer von der Aussenseite der Berliner Schale 2283. Unser Mann hier versucht scheinbar zu balancieren, d. h. irgend ein Kunststück auszuführen, das zur Ergötzung seiner Freunde dienen soll. Diese sind auf der Aussenseite dargestellt. Der erste, ganz links, scheint ein ähnliches Kunststück machen zu wollen, wie der eine Satyr auf dem Psykter (S. 45). Ihm schreitet einer entgegen, Beine im Profil, Oberkörper von vorn gesehen, in der erhobenen Rechten eine Schale, die linke ist an den Kopf gelegt. Über seine Schultern fällt ein Mantel herab. Der folgende wendet sich von ihm ab und macht mit der Rechten eine auffordernde Bewegung, die wohl dem ihm entgegenkommenden Flötenbläser gelten soll; in der linken Hand hält er eine Kotyle. Der Musikant, mit kräftig aufgeblasenen Wangen, spielt eifrigst sein Instrument mit gespreizten Fingern. Auch seine Schultern bedeckt ein Mantel. Diese beiden letzterwähnten Figuren sind im Profil gegeben, ebenso auch die folgende Gestalt, die in der linken Hand eine Schale hält, die rechte dagegen hoch erhebt. In ähnlicher Bewegung erscheint die letzte (6.) Figur, nur hält sie die Schale nicht so weit vor sich, diese überschneidet vielmehr ihren Körper. Das Gesicht ist in Vorderansicht gezeichnet; dies werden wir bei Duris noch mehrmals finden. Wir bemerken ferner mehrfach: Bein von vorn (die Zehen als 5 Kreise gebildet [Innenbild]) und im Dreiviertelprofil. Über die Zeit der Entstehung ist zu sagen, dass diese Schale, wie erwähnt, gegen Ende dieser Periode und vor dem Londoner Satyrpsykter entstanden ist. Die Verkürzungen, der Linienzug, die Durcharbeitung der Mantelsilhouette rechtfertigen diesen Ansatz. Das Muskeldetail ist ausführlich gezeichnet; stellenweise sind Bauch- und Schamhaare angegeben; die Iris, über der die Braue durch einen sauberen Strich angegeben ist, ist meist als Kreis mit Punkt gezeichnet.

14. Paris, Louvre G 116.

Vom Innenbild ist nur der Kopf des Nereus nebst dem Dreizack und Oberkörper, Kopf und beide Arme einer weiblichen Figur erhalten; vermutlich hat die Frau, Amphitrite, ihm aus dem hocherhobenen Krug in eine vorgehaltene Schale eingeschenkt. Aussen ist der Ringkampf des Peleus mit Thetis dargestellt, ein

Thema, das wir gar oft in der archaischen Kunst finden (vgl. die Zusammenstellung von Botho Graef im Arch. Jb. I S. 202 u. a.). Sehr reizvoll ist das Bewegungsmotiv der Doris, die, nach rechts zu ihrem Gemahl sich wendend, mit der erhobenen Rechten leicht den Schleier hebt. Man hat hier unwillkürlich den Eindruck, als sei Duris bei Gestaltung besonders dieses Motives, wenn nicht sogar der ganzen Komposition, unter dem Einfluss eines Werkes der Monumentalmalerei gestanden.

In vielen Einzelheiten zeigt sich, dass die Schale relativ früh entstanden ist und das mag ihre Einordnung an dieser Stelle rechtfertigen. Wie die Bewegungen noch unnatürlich sind, so auch die Falten; die Gewänder schwingen nicht mit unter dem bewegten Körper, der Oberkörper ist immer in die Vorderansicht hineingedreht. Wie unbeholfen sitzt z. B. Nereus; seine linke Schulter ist im künstlerischen Sinne nicht sichtbar gemacht. Richtig beobachtet ist, wie der Zipfel des Mantels der Thetis den Arm des Peleus vom Ellbogen ab teilweise verdeckt. Das hat der Kopist bezw. Nachahmer dieser Darstellung auf der Schale aus Duris' Atelier, Louvre G 126, nicht verstanden; er zeichnet durchaus den ganzen Arm und lässt gleichwohl den Zipfel da herunterfallen. Über den Handgriff des Peleus vergl. Vase des Peithinos in Berlin 2279 (Hartwig Taf. XXIV, Gerhard Trinkschalen IX,1, Baum. III. 1797), nach Gerhard ein „neptunischer Zauber". Auch Heraklesknoten genannt bei: Herakles und Triton ringend, Baum. III 1861, Gerh. A. V. II 111, Herakles und Nereus (?) Mon. d. J. XI, 41, 3, Herakles und Antaios Gerh. A. V. 114, vergl. auch Stephani, Compte rendu 1880 S. 32. Wolters, Zu griech. Agonen S. 7ff. Die Komposition der einen Seite ist leidlich symmetrisch, die Mitte bilden Peleus und Thetis. — Die Vase ist so reichlich restauriert, dass man über technische Einzelheiten nichts sagen kann[24]).

[24]) Eng verwandt und ganz in Duris' Stil (Atelierarbeiten) sind die Schalen Paris G 126, München Jahn 369 n. N. 2648. Letztere hat Furtwängler (F-R I S. 114) Duris zugewiesen; der Henkel mit der Signatur Ἱερων ἐποιεσεν ist nicht zugehörig. Pottier scheint die Schale aber dennoch zu Hierons Werk zu rechnen (Cat. III S. 958), ebenso Gardner, Principles S. 248.

II.

Zusammenfassung.

Die bislang besprochenen Vasen tragen alle den Namen des Chairestratos; eine Ausnahme ist Berlin 2283, die den Panaitios feiert (ohne Liebl.-Namen Paris G 116, G 119 und G 120 und Boston, Komosschale). Diese Gefässe bilden die erste Hälfte des Gesamtwerkes des Duris; wir sehen in ihnen am besten, wie sich die Entwicklung vollzieht bis zu der Meisterschaft, von der sowohl die Wiener Waffenstreit-Schale (Nr. 325) als der Brüsseler Amazonen-Kantharos Zeugnis geben. Wir finden die verschiedensten Stoffgebiete, mit denen der Künstler sich beschäftigt. Bereits die frühen Arbeiten (z. B. London E 39 [oben S. 17], Schale in Boston, Innenbild [S. 18], Louvre G 118 [S. 21]) zeigen ihn uns auf einem seiner liebsten Gebiete tätig, dem der Palästra-Darstellung. Die Ringschule mit all ihrem wechselreichen Getriebe bot ja die beste Gelegenheit für die Künstler, Maler wie Zeichner, den wohlausgebildeten nackten männlichen Körper in all seiner Schönheit, in den mannigfachsten Bewegungen zu studieren. Diese Anregungen hat Duris lange Zeit und sehr häufig verwertet, selbst in Komos-Darstellungen seiner späteren Zeit; auf dem Satyrpsykter in London (E 768, S. 45) finden wir Bewegungsmotive, die ihren Ursprung aus der Palästra erkennen lassen. Von der Palästra zum freien Wettstreit im Stadion und zum ernsten Kampf ist kein grosser Schritt, und so sehen wir, wie Duris bald zu Kampf- und Rüstungsszenen übergeht. Auch inhaltliche, mythologische Probleme hat er gestaltet; Athen bot ja Anregung dieser Art genug. Und so stehen am Ende dieser Reihe Schalen mit Darstellungen aus der Heldensage, wenn auch formale Probleme, neue Lösungen nicht aufgegeben sind. Wir hatten bereits darauf hingewiesen, wie Duris sich seinem Stoff gegenüber verhält, wie er feine, neue Züge in das Überlieferte hineinbringt, aber niemals grundsätzlich neu schafft, sondern alte Typen umgestaltend diesen zu neuer Lebensfähigkeit verhilft, die sie durch allzuhäufige, schematisch-geistlose Wieder-

holung eingebüsst. Das Gebiet der Komosdarstellungen, auf dem Duris Zeitgenossen so hervorragten, hat ihn, wenn wir nach dem Erhaltenen urteilen dürfen, in dieser Periode noch nicht so sehr beschäftigt. Immerhin ist die Schale G 122 des Louvre (S. 23) mit der Darstellung einer singend vorwärts schreitenden Mänade hier zu nennen und die schon die künftige Meisterschaft zeigende Schale in Boston (S. 39), die zeitlich ganz ans Ende dieser Periode, eher fast in den Anfang der zweiten gehört.

Auch in der Kompositionsweise bezw. Flächendekoration hat eine Entwicklung stattgefunden. Zunächst beim Innenbild. Es ist fast bei allen besprochenen Schalen einfigurig, erst Wien 324 und Wien 325 (S. 28 und 31), Berlin 2283 (S. 24) und die Bostoner Schale mit dem Todesdämon (S. 36) zeigen zwei Figuren, einige mit Fusslinie. An und für sich widerspricht es dem Prinzip der Flächendekoration, insbesondere eines Kreises, eine Fusslinie einzufügen, doch findet sich dieselbe (wenigstens bei Duris) fast nie in einfigurigen Bildern; Ausnahmen sind die Schale in Bonn und G 121, letztere, weil eine sitzende Figur dargestellt ist; vielleicht war das Breitenmaß ausschlaggebend. Den Stuhl wollte der Künstler nicht auf einer Kreislinie aufstehen lassen, und das Problem so zu lösen, dass die Beine gleichsam verschwinden hinter dem Kreisrand, das hätte der junge Duris wohl vermocht (Berlin 2283, Wien 324/5), doch der reife Duris (G 121 ist aus der Spätzeit) liess sich solchen Verstoss nicht mehr zu Schulden kommen. Bei zwei- und mehrfigurigen Innenbildern war die Einfügung einer Fusslinie nicht wohl zu umgehen, wollte man doch die Figuren möglichst in gleiche Höhe bringen. Besonders auch, wenn man die Figuren statisch differenzieren wollte, musste man eine Basis haben[25]). Über das Prinzip, das nicht allein Duris bei Füllung des Innenrundes anwandte, wird später zusammenfassend gehandelt, ebenso über die Aussenbild-Komposition, in

[25]) Ein zweifiguriges Innenbild ohne Fusslinie zeigt eine Vase im Louvre (Hartwig Taf. 65). Da ist sehr deutlich zu erkennen, welche Not der Künstler mit der Gruppierung gehabt hat; er konnte sich nicht anders helfen, als indem er den Fuss des Knaben der Kreislinie folgen liess, er steht jetzt recht unbeholfen; der Stuhl neben dem Manne steht auf einer schiefen Ebene. Das genügt schon als Beweis, dass diese Vase (von Hartwig dem Duris zugewiesen), die auch inhaltlich unbedeutend ist, nicht von Duris gemalt ist.

der sich bereits Ansätze zu der später von ihm entwickelten symmetrischen Kompositionsweise finden. — Ein Nachleben des Prinzips der archaischen Streifenkomposition konnten wir feststellen; mitunter wendet er andere Mittel an (z. B. Gruppe von drei Kämpfern, Schale Nr. 1), dann trennt er Kämpferpaare durch Einzelpersonen, diese hat er aber bei fünffigurigen Gruppen doch noch nicht als Mittelpunkt im künstlerischen Sinne erkannt, da er einmal die Gruppe: Zwei Kämpfer — ein Aufseher zweimal nebeneinander reiht, so dass ein sechsfiguriges Bild entsteht, und nun der Aufseher einmal fast als Mittelpunkt, einmal am Rande des Aussenbildes erscheint. Endlich versucht er Bewegung in das Aussenbild zu bringen in der Weise, dass bei Darstellung von Aktion der Hauptbewegungsakzent in der Mitte liegt und nach beiden Seiten langsam in allmählich sich abstufender Intensität verläuft; oder aber, dass eine ruhigstehende Figur als Ausgleich wirkt zwischen zwei heftig bewegten seitlich sich anschliessenden Gruppen (Wien 324 u. 325).

III.

Die Gefässe der Hippodamas-Gruppe.

15. London, E 768 Satyrpsykter.

In der Mitte des Bildganzen schreitet (schon hier bemerken wir ein grotesk wirkendes Pathos) ein als Herold kostümierter Satyr. Rechts und links von ihm, der wie ein Aufseher dieser so toll sich gebärdenden Gesellschaft erscheint, haben wir je eine dreifigurige und eine zweifigurige Gruppe, die einander genau entsprechend aufgebaut sind, Satyrn, die sich in allerlei grotesken Künsten da ergehen. Alle Satyrn sind in dem der Kunst dieser Zeit geläufigen Typus gegeben: mit langen Pferdeohren und -schwanz, meist mit einer Glatze, auf der Stirn kräftige Falten; meist läuft um die Stirn noch ein zierlicher Haarkranz. Ferner haben sie alle die charakteristische Nase und grosse, runde, fast wild wirkende Augen, „die zu ihrem Tun vortrefflich passen" (Roscher IV S. 462). Die Hände sind fein beobachtet und wiedergegeben, namentlich beim Greifen. Ein Versehen des Zeichners der Wiener Vorlegeblätter ist schuld, dass Hartwig hier eine verkehrt gezeichnete Hand bemerkt (bei dem die Kanne ausgiessenden 3. Satyr von rechts) und das als Zeichen einer wenig sorgfältigen Arbeit des Duris ansieht. Wie die von Reichhold angefertigte Tafel erkennen lässt, ist die Hand vollkommen richtig als rechte Hand gezeichnet. Dass dem Duris zwar gelegentlich ein solches Versehen unterläuft (z. B. bei dem Theseus im Innenbild der Londoner Theseus-Schale E 48) ist zuzugeben; doch ist das auch anderen Künstlern passiert[26]). Über die Verkürzungen einige Worte. Bei dem in den Handstand übergehenden Satyr (rechts vom Herold) erscheint die Fusssohle des zurückgeworfenen Fusses, überdies ist der Oberschenkel von vorn gesehen, wodurch sich das Problem noch schwieriger ge-

[26]) Beispiele: Hypsis F-R II Taf. 82, ferner, um nur wenig zu nennen, F-R II S. 113, 198, 225, 234. Vergl. Pottier, Revue des études grecques XI S. 335 (Le dessin par ombre porté chez les Grecs).

staltet; die Lösung ist dem Duris auch nicht gelungen. Die reine Profilansicht findet sich öfter; für gewöhnlich allerdings noch die übliche Stellung, Beine im Profil, Oberkörper von vorne. Bei dem eben erwähnten Satyr erscheint auch der Oberkörper ganz von vorne gesehen; der Künstler hat sehr deutlich angegeben, wie bei hoch erhobenem Arm der Brustmuskel sich in die Achselhöhle hineinzieht, nur ist es ihm nicht gelungen die Höhle als solche anzugeben und zu modellieren. Bei dem den Kantharos balancierenden Satyr sind die Unterschenkel zu kurz geraten. Das Muskeldetail ist wie auch die teilweise ganz malerisch, teils durch Schraffur angegebene Körperbehaarung mit Sorgfalt behandelt, „mit einem feinen Gefühl für den organischen Aufbau des Körpers und der inneren Zusammenhänge seiner Glieder" (Furtwängler).

Die Herrschaft des Künstlers über das Körperliche, die Freiheit und Grosszügigkeit in der Gestaltung und Bewegung der Körper tritt uns hier, begleitet von einer ausserordentlichen technischen Meisterschaft, mit besonderer Kraft entgegen. Und doch — trotz aller Freiheit in der Bewegung werden die Körper miteinander verbunden durch eine straffe, sich gesetzmässig entwickelnde Komposition, die Körper sind Ornament, gebunden durch das Gesetz der Komposition und wirken durch die Herrschaft über das Gesetzmässige doch als frei bewegte Körper. Die Figuren des späten Duris verlieren die Herrschaft über das Gesetz, sie wirken oft starr, unfrei in ihren Bewegungen, das Gesetz meistert den Körper. Das Auge ist, wie gewöhnlich bei Duris, mit Punktpupille gegen den inneren Winkel gerückt, im mehr runden, d. h. kürzeren Augenlidkontur.

Über die Frage, wie weit hier und bei Brygos ein Einfluss des Satyrdramas wirksam gewesen ist, ist man noch nicht zu einer befriedigenden Antwort gekommen. Furtwängler ist der Meinung, dass sowohl Duris wie Brygos (in verwandten Darstellungen) vom Chor des Satyrdramas inspiriert worden sind. „Es scheint, dass Duris hier mit Brygos wetteifern wollte; er holte sich die Anregung zu den tollen Satyrszenen von Brygos selbst oder doch aus demselben Kreise wie dieser. Auffällig ist auch, dass Duris hier, grade so wie Brygos es gern zu tun pflegt, wie es aber in Duris Art nicht liegt, in malerischer Weise die Behaarung des männlichen Körpers von der Pubes bis zur Brust

hinauf mit verdünntem hellbraunen Firnis (Glasurfarbe) angibt. Doch trotz fremden Einflusses gibt sich Duris Eigenart auch in diesem Bilde deutlich zu erkennen." — „Bei aller Lebendigkeit der Bewegungen, durch welche Duris hier mit Brygos zu wetteifern versucht, kann er sein so verschiedenes Temperament doch nicht verleugnen, dem echten Feuer des Brygos gegenüber bleibt Duris immer nüchtern klar" (Furtwängler). Dem Duris fehlte das überschäumende dionysische Temperament, das Brygos in besonderem Masse besitzt. Brygos hat seine Anregung aus der „bakchischen" Malerei empfangen und seine Satyrn in ihrer Lust und ihrem sinnlichen Begehren sind weder von der gleichzeitigen Vasenmalerei noch in späterer Zeit besser charakterisiert worden. — Duris dagegen, der wohl auch in diesem Kreise die Anregung zu seiner Darstellung erhielt, geht von dem „palästrischen" Genre aus; die Bewegungen seiner Satyrn sind nicht Ausdruck eines Sinnlichen, einer Leidenschaft, wir finden in ihnen vielmehr fröhliche Gesellen, die sich in mehr oder minder gewagten Turnkunststückchen ergehen; auch fehlen bei Duris die Gefährtinnen, die Nymphen, denen die Satyrn bei Brygos so eifrig nachstellen.

16. Berlin 2286.

Im Innenbild hat der Künstler ein neues Problem zu lösen versucht, nämlich zwei Figuren, die auf einer Kline liegen, in das Rund des Innenbildes hineinzukomponieren. Es ist ihm das durchaus nicht gelungen. An und für sich passt der Gegenstand gar nicht für ein Innenbild; Duris bringt liegende Figuren sonst nur auf der Aussenseite einer Schale (London E 49). Der Künstler hat aus Raummangel den linken Fuss der Frau nicht zeichnen können; unten unter der Kline ist der Raum nur schlecht gefüllt durch den Speisetisch, des Mannes Stiefel und Stock. Einerseits überschneiden die Füsse der Kline den Rand des Bildes, andererseits sind die des Tisches auf der einen Seite wie abgeschnitten, auf der andern umgebogen. Die Dimensionen der Figuren sind zu gross für den relativ kleinen zu füllenden Raum gewählt. Der Oberkörper des Mädchens wird durch einen feinen Chiton verhüllt; die Brüste sind beide nach links im Profil gezeichnet.

Die Aussenseiten stellen Konversationsszenen dar zwischen Männern und Frauen, ersichtlich ein langweiliges Thema, oft wie-

derholt von den Vasenmalern; Duris versucht durch den Wechsel in Stellung und Haltung der Figuren es einigermassen zu beleben.

Auf der einen Seite in der Mitte steht eine Frau in Chiton und Mantel, der scheinbar beide Brüste freilässt; sie sind im Profil gesehen und hintereinander verschoben, wie es auch der Armhaltung entspricht; jedoch ist die rechte Brust unrichtig gezeichnet, da der Aussenkontur ohne Brechung in den Kontur des Halses übergeht; der linke Arm ist verhüllt. Die Frau hat, entsprechend ihrer Handbewegung, rechts das rechte Bein vorgesetzt, das linke zurückgenommen; beide Beine sind durchgezeichnet. Besonders gut gezeichnet ist der vom Rücken gesehene Jüngling auf dem andern Aussenbild; er steht auf dem rechten Fuss, hat das linke Bein entlastet zurückgestellt und lehnt sich nun, den Stock unter die linke Achsel stützend, nach vorn. Wie diese Figur gegeben ist, wie namentlich die Falten in wundervollem Linienzuge den Körper modellierend nach oben zur Hand und über die Schulter hinwegeilen, ist sie die feinste auf dieser sonst monoton wirkenden Schale. Die Figuren gliedern sich zu einer nichtsymmetrischen Komposition: je zwei Paare und ein „einsamer Mann", der (an den Bildrand gedrängt) daneben steht, füllen die Fläche.

Als eine Eigentümlichkeit, die Duris wohl von Brygos und seinem Kreise entlehnt hat, sind die das Gewand verzierenden Tupfen zu erwähnen. Sie sind dekorativ sehr wirksam wie auch die langen, schwarzen Streifen an den Mänteln und das schwarzweiss gestreifte Kissen im Innenbild. Die Muskelangabe tritt hier zurück, da wir ja fast ausschliesslich bekleidete Figuren vor uns haben; jedoch ist zu bemerken, dass bei dem liegenden Mann (im Innern) der Kontur des Brustmuskels getrennt ist von dem des Deltamuskels. Die Gewandung fällt frei und natürlich. Der Augenstern ist als Punkt gezeichnet, nach innen gerückt im geschlossenen Augenlidkontur. Dass im Gegenstand der Darstellung unserer Schale ein Einfluss von Seiten Hierons vorliegt, ist schon längst bemerkt; doch mir erscheint es nicht ratsam, an diesen Umstand so weitgehende Folgerungen anzuschliessen, wie Hartwig das tut.

17. Bonn, Akademisches Kunstmuseum.

Innen: Ein nach links schreitender Krieger, mit grossem Rundschild (Zeichen: springender Löwe, dreistrichige Bodenlinie).

Die Gewandung ist teilweise durchsichtig. Aussen ist eine Art Rüstungsszene dargestellt. Die Komposition ist ähnlich der von Berlin 2285, drei sitzende und zwei stehende Figuren sind beiderseits gezeichnet. Zu erwähnen sind nur wenige Figuren dieser überdies ganz ungenügend publizierten Schale. Links sitzt ein Mann auf einem Stuhl, das rechte Bein hoch- und angezogen; in der einen Hand hält er einen Stab, die andere ist wie gestikulierend erhoben. Vor ihm steht im Dreiviertelprofil ein Mann, die linke Hand in die Hüfte gestemmt, die Rechte erhoben. Ganz am Rande ein Sitzender, der wie trauernd den Kopf in die Hand gestützt hat. Die andere Seite bietet nichts Erwähnenswertes. Eine Deutung ist bislang nicht gefunden. Haben wir eine Rüstungsszene oder eine Konversationsszene vor uns? Eitrem vermutet einerseits eine πρεσβεία πρὸς Ἀχιλλέα, andererseits eine Rüstungsszene, Auszug des Patroklos (?). Die Figuren agieren fast gar nicht; alle verharren in beinah zuständlicher Ruhe.

18. London E 48.

Theseustaten sind dargestellt. Im Innenbild Theseus und der Minotaurus. Wie auf Euphronios' Theseusschale trägt der Held den durchsichtigen fein gefältelten Chiton und einen Reischut (s. Müller a. O.). Die Bewegungen, auch die des Minotaurus, zeigen den Parallelismus. Da wir es auf der Schale mit nebeneinander gereihten mythologischen Einzelthemen zu tun haben, so soll gleich jedesmal hervorgehoben werden, was Duris dem alten Typus verdankt und was er Neues hinzubringt. Auf älteren Darstellungen (Beispiele bei Müller und Milani) ist der Minotaurus meist im Knielaufschema dargestellt; Duris allein von all seinen Zeitgenossen und Nachfolgern hat, wie es scheint, den alten Typus noch gewahrt und verstanden (nach Müller). Sehr fein hat er die erhobene Linke des Minotaurus mit der linken Hand des Theseus verbunden, während die rechte Hand des Untieres Theseus' Schwert gefasst hat. Dadurch erreicht er eine Füllung der Fläche über dem Kopfe des knieenden Ungetümes; als Dekoration für ein Rund wurde dadurch die Gruppe von besonderer Geschlossenheit.

Auf den Aussenbildern sind Kämpfe des Theseus mit anderen Unholden dargestellt. Zunächst mit Skiron. Theseus, in gleicher

Gewandung wie im Innenbild, trägt im Haar ein Band zweimal gewunden und geknotet. Sehr gelungen ist der Körper des vom Felsen stürzenden Skiron gezeichnet, Gesicht, Rumpf und ein Bein in Vorderansicht, der rechte Arm klammert sich um den Felsen; lang und zottig, fast natürlich fallend, hängen Bart und Haar herunter. In der Art wie das Waschbecken, in dem die vorüberziehenden Fremden des Unholds Füsse waschen mussten, hinter dem Felsen verschwindet und wie der Arm des Skiron sich um den Steinblock legt, wie die Schildkröte von unten heraufklettert, offenbart sich ein durchaus anders geartetes Raumgefühl; es ist ebenfalls bezeichnend für das Erwachen des Sinnes für die Landschaft. Allerdings hat Müller recht, wenn er an der Darstellung tadelt, dass die archaische Unbeholfenheit noch nicht ganz überwunden und dass der Eindruck, als werde Skiron im nächsten Augenblick in die Tiefe stürzen, nicht erreicht sei; aber wir dürfen eine solche dramatische Gestaltung des Vorganges auch bei Duris nicht suchen; das ist seiner Eigenart fremd, er liebt mehr die Ruhe oder, besser gesagt, die Zuständlichkeit in der Bewegung; will er leidenschaftliche Aktion und Heldentum darstellen, wirkt er stets kühl und starr. Es würde die „naturalistische“ Darstellung auch sowohl den Organismus des Bildganzen zerstören, indem das Rund gesprengt wird, als auch überhaupt dem Geist und den Gesetzen der Vasenmalerei zuwiderlaufen. Euphronios' Darstellung auf seiner Theseusschale ist ungleich lebendiger. Das Waschbecken findet sich ausser hier auch bei Euphronios u. a., die Schildkröte auf Berlin 2288, Louvre G 126. Die folgende Gruppe der beiden Ringer könnte direkt aus einer Palästraszene entstanden sein. Theseus und Kerkyon sind im Kampf miteinander dargestellt. Theseus lupft seinen Gegner vom Boden und presst ihm die Rippen zusammen; dieser bemüht sich vergebens loszukommen und der von unten sichtbare rechte Fuss deutet uns an, dass er auch auf diesem nicht mehr feststeht. Seinen linken Arm stemmt er gegen den Bauch des Theseus. Neben dieser Gruppe erscheint noch Athena als Nebenperson.

Auf der anderen Aussenseite sind die Kämpfe mit der krommyonischen Sau und mit Sinis dargestellt. Theseus hat der Sau schon den Speer in den Leib geworfen und stürmt jetzt mit gezücktem Schwert auf sie los. Dabei scheint dem Künstler ein

Versehen unterlaufen zu sein; er hat des Theseus linke Hand als rechte gezeichnet und ferner ist der Kopf, da wir uns die Gestalt als vom Rücken gesehen denken müssen, ganz unmöglicherweise über die linke Schulter herübergedreht, oder aber (nach den durchaus unzulänglichen Publikationen ist es nicht zu unterscheiden), es sind die Beine falsch gezeichnet und wir sähen die Figur von vorn. Hinter dem Untier erscheint eine weibliche Gestalt; über deren Bedeutung vergl. Anm. 28. Auch hier folgt Duris dem alten Typus in der Bewegung des Theseus. Als letztes Abenteuer ist der Kampf mit Sinis dargestellt. Der Riese ist zu Boden geworfen, nicht „hingestürzt vor Schrecken über Theseus' Heldenkraft" (Baumeister), und versucht kriechend zu entkommen; mit der Rechten hat er einen Stein gepackt[27]). Theseus zerrt den Riesen zu einer Fichte, deren einen Zweig er niedergezogen hat (der Stamm erscheint mitten in der Henkelpalmette). An einem nebenstehenden Baum hängen Hut und Mantel des Theseus. Über die landschaftlichen Elemente in Theseusdarstellungen vergl. Heinemann, Landschaftliche Elemente S. 83 ff. — Wie stark bei Duris noch der alte Sinn ist, einen gegebenen Raum in anziehender organischer Weise zu dekorieren, sieht man nicht nur am Innenbild, sondern auch an den Aussenseiten. Wenn, wie Murray andeutet, gerade in Bezug auf die künstlerisch (d. h. im Zusammenhang mit der zu schmückenden Wand) erfasste Körperbewegung der Maler der Theseusschale einen allerdings nicht zu überschätzenden Einfluss auf Duris gehabt hat, so zeigt sich dagegen bei Duris die feine künstlerische Selbstzucht. Während bei jenem die Figuren in durchaus individuell, fast ganz ohne Rücksicht auf den zu dekorierenden Raum gegebenen Bewegungen erscheinen, sodass sie die Fesseln der Komposition zu durchbrechen drohen, und dabei oft eine so lebhafte Aktion zeigen, welche den durch den Schalenraum gebotenen Grenzen widerspricht, so hat Duris dagegen es niemals gewagt, einen Körper derart zu bewegen; er war dazu zu vorsichtig, zu berechnend und hatte ein zu feines Gefühl für künstlerische Flächendekoration.

[27]) Ähnl. der Minotaurus auf einer Hydria Gerhard A. V. III 160; ferner bei Kampfszenen ist das Motiv häufiger vergl. London E 708, F-R I 74, bei Duris: Berlin 2287. Weitere Parallelen bei Furtwängler, Aegina S. 311.

Auf den Aussenseiten haben wir nicht die gleiche streng entsprechende Anordnung, wie wir sie sonst bei Duris finden; das hätte sich in diesem Falle, da es sich um zusammenhanglos nebeneinandergereihte Darstellungen von Einzelmomenten aus einem Mythenkranz handelt, auch schwer ermöglichen lassen, d. h. also, der Künstler hätte garnicht diese schon dem Begriff nach unzusammenhängenden, da nacheinander geschehenen Tatsachen, für das Auge durch eine anschaulich einheitliche Komposition vereinigen können. Immerhin gruppiert er seine Figuren so, dass beiderseits zu den zwei jeweils durch Theseus und seinen Gegner repräsentierten Paaren, die fast metopenartig wirken in ihrer Sonderexistenz, eine fünfte Gestalt hinzukommt. Einerseits sehen wir Athena, die wie verwundert dem Skiron-Abenteuer zuschaut; ihr Erscheinen an der Seite der Komposition ist zunächst dadurch gerechtfertigt, dass die Hauptbewegung der Gruppe Theseus-Skiron stark nach der Mitte zu drängt; dieser Bewegung hat sie durch eine entsprechende Gegenaktion — sie wendet sich mit dem Körper der Gruppe ab, nur der Kopf ist herumgedreht — das Gleichgewicht zu halten; andererseits ist sie als Gegenstück erforderlich zu der auf der andern Seite dargestellten weiblichen Figur, die mythisch bedingt ist[28]). Hier wie auf andern Darstellungen bemüht sie sich das Tier vor Theseus zu schützen. An Verkürzungen sind erwähnenswert Rumpf und ein Bein in Vorderansicht, eines vom Profil gesehen bei Sinis, Skiron und — mit der Änderung, dass beide Beine in Profilansicht erscheinen — bei dem Minotaurus; Rücken von oben im Dreiviertelprofil bei Kerkyon. Der Augenstern ist als Kreis mit Punkt im geschlossenen Winkel gegeben; das sorgfältig eingetragene Muskeldetail fehlt in allen Publikationen.

Dass Duris erst in dieser Zeit Szenen aus der Theseussage bringt, hat seinen Grund in der plötzlich zunehmenden Popularität dieses Helden; in der Zeit des nach den Perserkriegen erstarkenden Selbstgefühles des athenischen Volkes musste dieser so recht

---

[28]) Über die Deutung dieser Figur s. Roscher II, 1450. III, 2, 2203, dazu Gruppe, Mythol. S. 599[3], Meier, Arch. Zeitg. 1883 S. 19 Anm. 44. Dieselbe Figur auf einer Schale des Aison Ant. Denkm. II. 1, F-R III S. 51, dazu Löschcke, Dorpater Progr. 1887. Auch auf späteren Schalen wird sie deutlich als alt charakterisiert.

attische Typus des Helden an Beliebtheit zunehmen. Hatte die Vergötterung des Herakles einen übernatürlichen, göttlichen Charakter, so die des Theseus durchaus einen politischen; ging doch im Volke der Glaube, dass Theseus in der Schlacht bei Marathon den Athenern Hilfe und Beistand geleistet; und in der Stoa Poikile hat man die Erinnerung an Marathon mit der an den Gründer der Republik vereinigt. (Pottier, Revue de l'art ancien et modern 1901 S. 15. Pausanias I, 15,3. Overbeck, Schriftquellen 1054 D.) Mit diesem Datum 490 fällt ungefähr das Auftauchen cyklischer Darstellungen der Theseustaten zusammen. Und dass man auch von Staats wegen ein besonderes Interesse an diesem athenischen Volkshelden hatte, beweist die 476 angeblich auf Gebot eines Orakels ausgeführte Heimholung der Gebeine des Theseus von Skyros nach Athen. Es hängt diese einseitige Bevorzugung des Theseus durch Kunst und Politik zusammen mit dem mehr demokratischen Grundgedanken der Sage, der sich besonders in den Berichten über seine Regierungszeit kund tut, während Herakles uns durchaus als Aristokrat entgegentritt.

19. Boston, Schale mit Mänaden und Satyrn.

Im Innenbild sehen wir einen bärtigen, bekränzten Mann vor einem Altar. Tarbell vermutet (Am. Journ. of. Arch. 1900 IV S. 183 ff.), dass Dionysos dargestellt sei. Dadurch ist der Zusammenhang mit den Aussenbildern hergestellt. Aussen ist beiderseits ein Thiasos von Mänaden und Satyrn gezeichnet. Beschreibung bei Tarbell (l. c.). -- Bei dem Satyr mit den weitgespreizten Armen bemerken wir eine eigentümliche Verbindungslinie von dem Ende des Brustbeines hinüber an den Aussenkontur des in Profilansicht gegebenen Bauches. Meist erscheint am weiblichen Körper, der durchweg in Vorderansicht gezeichnet ist, die eine Brust durch den Chiton sichtbar im Profil, einmal auch von oben gesehen. Das Muskeldétail ist sorgfältig eingetragen, ebenso Brust- und Bauchbehaarung und der Nabel. Die Iris ist meist als Kreis mit Punkt gezeichnet. An Verkürzungen finden wir noch die Dreiviertelprofil-Ansicht des Oberkörpers, Fuss und Bein von vorn, Fusssohle von unten gesehen. Die Gruppierung auf der einen Seite ist ganz zentral, auf der andern ähnlich, nur dass die Mittelfigur nicht so klar als solche gekennzeichnet ist, jedoch macht der Satyr neben

ihr eine intensive Rückwärtsbewegung, wodurch die einseitige Bewegungsrichtung der mittleren Mänade in gewissem Sinne ausgeglichen wird. Alle sechs Mänaden tragen den für sie charakteristischen Linnenchiton (vgl. Hartwig, Meisterschalen S. 312, Kalkmann, Arch. Jb. 1896 S. 20 Fig. 1); während fünf einen Mantel darüber tragen, hat die sechste ein Pantherfell über die Schultern gelegt.

Wie Tarbell (a. O.) bereits hervorgehoben hat, ist die Figur des Dionysos nur schwach raumfüllend. Dazu kommt, dass dem Künstler die Profilansicht der gewandeten Figur ganz neu ist; zwar finden wir (Aussenseite) auch eine Profilansicht einer weiblichen gewandeten Figur, aber wie dort, so ist es ihm auch hier nicht gelungen, die Tiefenbewegung des Körpers sowie die linke Schulter sichtbar zu machen; kaum kann man erkennen, ob der vom Mantel nicht bedeckte Teil des Körpers Brust oder Rücken ist. Ist die Vase auch nicht von so hoher künstlerischer Qualität wie der mit ihr sonst vielfach verwandte Londoner Satyrpsykter (E 768), so finden wir doch immerhin bemerkenswerte Einzelleistungen: vor allem die beiden so kühn bewegten Silene, in denen uns Duris Figuren von ungewöhnlicher Lebhaftigkeit und einem grossartigen Feuer in der Bewegung gegeben hat. Namentlich die eine Figur, deren Gesicht in Vorderansicht gezeichnet ist, gehört, wie auch Tarbell hervorhebt, mit zu dem Besten was Duris gezeichnet hat; sogar die unmögliche Art, wie die Sohle des rechten Fusses wiedergegeben ist, erscheint nicht so sehr als Fehler wie als ein interessanter und kühner Versuch.

20. Berlin 2285, Schale mit Schulszenen.

„Wie gut tut es der Kunst, wenn sie absieht von den abgedroschenen Heldenkämpfen und den stereotypen Göttern, die sich wie eine ewige Krankheit forterben, und wenn sie statt dessen in das Treiben ihrer eigenen Zeit, ihrer Heimat, ihres Stadtviertels hineinschaut und darstellt, was sie mit eigenen Augen beobachtet“ (F. Hauser in F-R III zu Taf. 135).

Nach Kretschmer ist die Vase vor 480 gemalt, zu einer Zeit, wo das jonische Alphabet noch nicht üblich war. Diese Datierung deckt sich ungefähr mit der unsrigen; auch Hauser ist (F-R III, Text zu Taf. 136) zum gleichen Resultat gekommen. Da Hippo-

damas nur auf den reiferen Schalen des Duris und Hieron gefeiert werde, seien diese Schalen in dem Jahrzehnt, in dessen Mitte die Schlacht von Salamis fällt, entstanden. Nach Studniczka (Arch. Jb. II S. 164) war Hippodamas 459 Stratege. Im Innenbild (stark verletzt) ist ein nackter Jüngling dargestellt; er stützt das rechte Bein auf einen Stuhl, um die Sandale an- bezw. loszubinden. Was gemeint ist, kann man, da das Bild an der Stelle beschädigt ist, nicht entscheiden. Das Badebecken und der Schwamm verweisen die Darstellung wohl in die Palästra (s. Konrad Lange, Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst, Diss. Leipzig 1879 S. 10ff.). Besonders reizvoll ist die Kopfhaltung, die uns die Konzentration auf die Handlung so fein verdeutlicht; „Schlichtheit und Innigkeit der Empfindung, die der besten Zeit der griechischen Kunst des 5. Jhdts. würdig ist“ offenbart sich hier (Lange). Es gibt Darstellungen mit aufgestütztem Fuss aus derselben Zeit, s. Hartwig, Taf. 27, die ähnlich sind; ferner vergl. F-R II Taf. 59 (spät), Arch. Jb. II Taf. 11 S. 170f., Dümmler (Kl. Schr. III S. 322ff.).

Besser als das Innenbild sind die Aussenbilder erhalten, die uns einen Blick in eine attische Schulstube gewähren. Als kulturhistorisches Dokument ist diese Schale meist gewertet und behandelt, am ausführlichsten von Michaelis und neuerdings von F. Hauser. Eine Beurteilung der Vase auf ihre künstlerischen Qualitäten hin ist noch kaum versucht. Beachtenswert ist zunächst die Form des Stuhles; fanden wir vorher bei Duris die reich verzierten Möbel, so sehen wir das erste Mal hier jenen schönen attischen Stuhltypus, der namentlich vom Grabmal der Hegeso her allgemein bekannt ist; er wirkt nur durch die Form, durch edle, feingeschwungene Konturen und ist ganz ornamentlos. Für die künstlerische Darstellung ist zweierlei auffallend. Wir finden hier die ersten sitzenden im Profil gesehenen Figuren; nur der Unterkörper ist bekleidet. Sonst fanden wir sitzende Figuren auf der Schale des Louvre G 116 (Nereus und Doris). Ferner ist die stehende gewandete Figur ausschliesslich in Profilansicht gezeichnet, es ist dabei hervorzuheben, wie viel besser dieses Problem hier gelöst ist als noch auf der Bostoner Schale (S. 54). In gewissem Sinne erschwert hat sich der Künstler das Problem der sitzenden Figur bei den zwei „Παιδαγωγοί“. Der eine sitzt, ganz von vorn

gesehen auf seinem Stuhl, die Beine so gekreuzt, dass der Fuss von oben gesehen ist; der Kopf und beide Arme sind nach links bewegt; die linke, sehr ausdrucksvoll gezeichnete Hand ist wie dozierend erhoben, die rechte hält den Stock. Ähnlich sitzt auch der andere Paidagogos: seine Beine sind nach rechts im Profil gegeben, der Oberkörper dreht sich langsam in die Vorderansicht, und der Kopf ist ganz links herübergenommen. Der linke ausgestreckte Arm ist gleichlaufend mit den Beinen, während der rechte Arm leicht am Stuhlrand aufgestützt ist. Bei diesem Arm konnte der Künstler die Drehung nicht angeben, daher ist ihm der Armansatz in der Zeichnung misslungen. Hausers Bemerkung zur Zeichnung der Füsse in Aufsicht scheint mir unrichtig, denn eine Vorderansicht des Fusses wäre doch naturwidrig gewesen: beim Sitzen in dieser Art hängen die Füsse entspannt, aber nicht krampfhaft angezogen.

Besser als auf dem Fragment des Louvre G 120 (S. 23) ist der Armansatz in Profilansicht gezeichnet. Deutlich unterschieden ist er bei dem aufrechtsitzenden Lehrer von dem des sich etwas vorbeugenden Knaben, bei dem infolge der leichten Krümmung die Grenzlinie des breitesten Rückenmuskels sichtbar wird. Der Augenstern im fast immer ganz geschlossenen Kontur ist als Kreis mit Punkt gezeichnet, nur bei dem Knaben als Punkt. Etwas Behaarung ist stellenweise am Bauch angedeutet. Bei dem Jüngling des Innenbildes ist die Brustwarze als Kreis gezeichnet. Von Naturbeobachtung zeugt auch der Umstand, dass bei den älteren Lehrern das Haar an der Stirn etwas dünner gezeichnet ist, mit einzelnen Lockenlinien, wodurch die Stirn höher erscheint. Ein erst in der Zeichnung Reichholds berücksichtigtes Détail (Furtwängler hebt es hervor) ist die ausserordentlich feine Bildung des Profils bei dem mit gekreuzten Beinen sitzenden Paidagogos. „Der Stirnkontur zeigt da einen sehr feinen Absatz und der Nasenrücken ist etwas gekrümmt, überaus fein und scharf.“ In der Faltengebung ist jeder Rest archaischer Tradition verschwunden; ganz frei und natürlich legen sich die Gewänder um den Körper und die Falten lassen durch ihre besondere lineare Durchformung immer den Körper sichtbar werden. Etwas monoton mögen die Knaben wirken in ihrer steifen Haltung; bis an den Hals sind sie in ihren Mantel gehüllt und in gleichmässiger Stellung sind sie

gezeichnet. Das ist daraus zu erklären, dass sie eben, wie Michaelis betont, in vorschriftsmässiger Körperhaltung und Gewandfaltung vor ihrem Lehrer zu erscheinen hatten. Das verstärkt in uns nur noch den Eindruck der Naturwahrheit, die ja, wie wir an gewissen Einzelheiten bemerken konnten, offensichtlich erstrebt ist (das Band an der Lyra, die übrigens regelmässig siebensaitig ist, die beliebteste Form, die Haarangabe bei den Lehrern und der Altersunterschied).

Zum ersten Male finden wir bei Duris die Gegenstände an den Wänden, wie Trinkschalen, zwei Leiern, ein Flötenfutteral, ein Kohlenbecken (Hartwig S 648), eine geschlossene Rolle, umschnürte Schreibtafeln, Zeichen-Winkel (?) oder Windrädchen (?), ein Astragalenbeutelchen (Erklärung teilweise nach Hauser u. a.). Den Wechsel von sitzenden und stehenden Figuren, den wir schon auf der Bonner Schale sahen, doch da ziemlich äusserlich-formal, finden wir hier streng symmetrisch durchgeführt. Drei sitzende Figuren sind jedesmal so verteilt, dass zwischen ihnen eine stehende sich befindet, also fünf Figuren jederseits. Über die angedeutete Plattform bei den Stühlen siehe zu London E 49 S. 60.

21. Paris G 121.

Zwar zeigen Innen- und Aussenbilder auch hier wie fast alle Schalen des Duris ein sie verknüpfendes Band, doch kontrastieren sie hier in Bezug auf die Erfindung sehr stark. Innen: Ein Jüngling ist sitzend dargestellt; er scheint den auf seinem Schoss hockenden Hasen verwundert zu betrachten; mit der rechten Hand macht er eine Bewegung, wie wenn er ihn locken wollte. Die linke Hand ist erhoben und fasst den Stock. Das ganze Bildchen ist von anmutiger Erfindung und Stimmung. Letztere finden wir zwar auch stellenweise im Bilderkranz, doch geht sie fast verloren durch die monotone Darstellung, durch den Mangel an Erfindung reizvoller, belebender Motive. Der Künstler versucht zwar allerlei, um das bis zur Ermüdung wiederholte Bild des sitzenden Epheben und des vor ihm stehenden Mannes durch Wechsel in Haltung und Bewegung so gut wie möglich zu beleben, doch ist ihm das nicht sonderlich gelungen. Auf den Aussenseiten sind ebenfalls Konversationsszenen zwischen Knaben und Männern dargestellt; mehrfach sehen wir das Motiv, dass der Mann dem Epheben das

häufige Liebesgeschenk, den Hasen, überreicht. Auch hier herrscht vielfach eine gewisse Langeweile. Wie auf dem Bilderkranz, so sind ebenfalls hier einige Gegenstände über den Sitzenden angebracht, ein Mittel der Raumfüllung, das überhaupt in dieser Zeit bei Duris beliebt ist, wie denn diese Schale auch durch kompositionelle Ähnlichkeit mit der Schul-Schale Berlin 2285 verbunden ist.

22. Fragment Branteghem

(ehemals Slg. Branteghem, Brüssel; jetzt bei Th. Reinach, Paris).

Dieses Fragment ist besonders wichtig, weil uns hier die einzige Darstellung einer nackten weiblichen Gestalt von Duris' Hand erhalten ist. Der Körper ist von gedrungener Form, hat wenig Weibliches in Formung der Glieder und in seinen Proportionen. Die Brüste sind der Natur entsprechend gezeichnet; die Schamhaare leicht angedeutet. Über die Darstellung des unbekleideten weiblichen Körpers in dieser Periode der griechischen Malerei und Plastik s. Studniczka Arch. Jb. 1911 S. 169. Der Mann ist sehr ähnlich dem des Innenbildes der Berliner Schale 2286, nur dass er hier mit der Hand erregt an den Kopf greift, ein Gestus, der auch bei Brygos vorkommt. Sehr gut gelungen ist das Bewegungsmotiv der Hetäre, die mit dem linken Arm sich abstützend die rechte Körperhälfte hochhebt; in der rechten Hand hält sie eine Schale empor. Wie viel freier und ungebundener, wie viel natürlicher ist hier die Bewegung als bei der analogen Figur auf Euphronios' Hetärenpsykter (F-R 63). Seiner Erscheinung nach gehört dieses Bruchstück in zeitliche Nähe der Schale in Berlin 2286 und der Symposionschale London E 49. Mit der Berliner Vase hat es gemeinsam: den Tisch unter bezw. vor der Kline mit den Resten des Essens, doch ist dieses Fragment später entstanden. Zeitlich gehört auch die eben behandelte Berliner Schulschale hierher, denn wie dort sind auf unserem Bild Gegenstände an der Wand hängend zur Raumfüllung verwandt. Über das Knotenamulett, das die Frau am Beine trägt, siehe Wolters, Arch. f. Rel.-Wiss. VIII Beiheft. Über die Haltung der Oberschenkel der Hetäre s. Jakobsthal, Göttinger Vasen, Abh. Gött. Ges. d. W. N. F. XIV$_1$ S. 51.

23. London E 49, Symposion-Schale.

Innen: Ein Mann ist nach rechts schreitend dargestellt, sich

umwendend nach links. Der rechte Fuss ist vorgesetzt; nach vorne bewegt ist auch der Arm, über den der Mantel fällt, aber vom Ellenbogen ab ist er einwärts bewegt; die Hand hält einen Stock. Der Blick folgt der Bewegung des rechten Armes, ist also zurückgewandt, die rechte Hand hält eine Schale. Die ganze Gestalt ist vorzüglich in das Innenbild hineinkomponiert und passt sich in ihrer Bewegung dem Kreisrund an. Aussen ist ein Symposion dargestellt. Drei bärtige Männer liegen auf Klinen, der Unterkörper ist verhüllt. Bei dem einen ist das rechte Bein etwas angezogen (im spitzen Winkel gekrümmt), während das linke ganz aufliegt auf der Kline; das ist motiviert durch die starke Drehung des Oberkörpers, wodurch eben unwillkürlich das betr. Bein enger an den Leib herangezogen werden muss, und es wird dadurch einer der Unterschenkel sichtbar in Vorderansicht. Während nun bei solchen Lagen die Vorgänger und Zeitgenossen des Duris stets den Unterschenkel unbedeckt lassen, „mildert“ die Härte des so wie abgeschnitten aussehenden Unterschenkels ein diesen z. T. bedeckendes Gewand; doch hat Duris sich dabei der Mühe entzogen, den Oberschenkel irgendwie künstlerisch sichtbar zu machen[29]). Bei dem mittleren Mann ist der Oberschenkel durch das Gewand hindurch zu erkennen und der Unterschenkel verschwindet (vgl. Berlin Nr. 2286; weitere Beispiele bei Jacobsthal Gött. Vasen S. 51). Die Klinen haben die bei Duris übliche Form, mit einem gewölbten Stück an dem einen Ende, das dazu dient zwei Kissen zu stützen. Die interessanteste Figur ist der dritte Mann, welcher, da seine Kline rechtwinklig zu den andern steht, vom Rücken gesehen ist; auf der andern Seite erscheint er ähnlich, s. Studniczka, Symposion Ptolemaios II. Abh. sächs. Ges. d. W. XXX,2 S. 139. Zwischen ihnen zwei bedienende Knaben. Der eine wendet sich zu dem mittleren Mann, er streckt dem Schenken seine Schale, wie auffordernd zum Füllen entgegen, der Knabe will sie in Empfang nehmen und aus seinem Kruge nachfüllen. Der andere Schenkknabe ist in Vorderansicht dargestellt; er wendet sich nach seinem Herrn um. Da die Gesten beider so sprechend sind, ist man unwillkürlich versucht, sie zu deuten. Der Zecher

[29]) Beispiele: Schale in Gotha Mon. d. Inst. X, 37a. F-R III S. 19 Abb. 7. Schale des Euphronios Hartwig Taf. XV. Neuerdings abgeb. u. bespr. von Jacobsthal Abb. 73 u. 74 S. 50 u. 51.

scheint zu fragen und dabei hält er wie fordernd die Schale dem Knaben hin, ob er noch Wein in seinem Kruge habe; und der Mundschenk deutet mit seiner Handbewegung etwa an, dass er erst seinen Krug wieder füllen müsse, und wendet sich dabei zum Gehen. Fast will es uns scheinen, als schwanke die ganze Körperbewegung zwischen Stehen und Gehen und in dieser Unentschiedenheit der Haltung, die teilweise auch in der leichten Unterscheidung von Spiel- und Standbein sich äussert, liegt der Reiz dieser so fein bewegten Gestalt. Auf der Gegenseite sind nur vier Figuren dargestellt. Die drei gelagerten Männer sind ganz ähnlich bewegt. Dem Schenken, der an den mittleren herantritt, übergibt jener einen bandähnlichen Gegenstand.

Überall sind an den Wänden Krüge und Schalen aufgehängt; unter den Klinen bezw. vor ihnen stehen Speisetische mit den Resten des Mahles. (Berlin 2286. Frgt. bei Th. Reinach.) Ein ganz neues Verkürzungsproblem ist der auf der Kline gelagerte Zecher, vom Rücken gesehen. Es ist dem Künstler nicht gelungen, auch das Bein mit in die Verkürzung einzubeziehen; es erscheint in einer dem Profil sich nähernden, lediglich gekürzten Ansicht des Oberschenkels bei beiden Figuren.

Bei dem einen Mundschenken (in Vorderansicht) ist noch zu bemerken, dass die Muskeln die Verschiebung des Oberkörpers auch angeben und dass auf der Standbeinseite der Darmbeinkamm stärker hervortritt und die Hüfte stärker eingezogen ist, während auf der anderen Seite der etwas tieferliegende Kontur den gestreckten schrägen Bauchmuskel angibt. Bei diesem wie bei dem andern Knaben fällt die übertriebene Verlängerung der Beine gegenüber dem jetzt relativ kurzen Oberkörper auf. Zugunsten des Prinzips der „gleichen Kopfhöhe“ hat er die Beine so lang zeichnen müssen. Eine Publikation, die das sauber eingetragene Muskeldétail zeigt, fehlt noch, doch lässt sich z. B. erkennen, wie bei erhobenem Arm die Brustwarze an den Rand des Brustmuskels sich schiebt.

Ähnlich wie auf dem Satyrpsykter sehen wir hier „κατάγραφα an unbelebten Gegenständen“; der Krug nämlich, den der eine Schenkknabe in der Hand hält, ist verkürzt gezeichnet. Die Iris erscheint durchweg im geschlossenen Kontur als Kreis mit Punkt. Auf den Aussenseiten hat Duris in der Absicht, den Stuhlbeinen, obgleich sie ja auf der gekrümmten Bodenlinie stehen, die

gleiche Länge zu geben, ein Podium unter die (jeweils bei den Henkeln befindlichen) äusseren Beine gezeichnet. Wir fanden die Verwendung dieser Hilfslinien schon auf der Schulschale (Berlin 2285) und der Schale in Bonn; um einer Vase auf dem Rund des Innenbildes eine feste Standfläche zu geben, hat Duris dieses Podium auch eingefügt auf der Bostoner Schale mit Komosdarstellungen. Über die Form der Tische Blümner Arch. Zt. 1884 S. 179ff. und S. 285. Dass diese Schale ein für die Chronologie der Vasenmalerei wichtiges Zeugnis ist, hat Furtwängler erwiesen (F-R II S. 82/3): erster Hinweis im Brit. Mus. Cat. III zu E 38.

24. Paris G 117.

Innen: Ein Krieger (Oberkörper ist nicht erhalten) steht von vorn gesehen vor einem zu seinen Füssen liegenden persischen Standartenträger, in der linken Faust hat dieser noch seine Fahne festgepackt. Sein Körper krümmt sich ganz eigentümlich, wie in der Luft schwebend; der Ellbogen des rechten Armes und die beiden Füsse berühren die (materiell gedachte) Kreislinie. Es war wohl für den Vasenmaler etwas ganz Ungewohntes, im Innenbild einen liegenden Gefallenen darzustellen und er musste dabei in grosse Schwierigkeiten geraten, da er mit den ihm verfügbaren Mitteln der Perspektive nicht die Tiefenbewegung des Körpers darstellen konnte; betrachtete er den Kreis als Bodenlinie, so konnte er das zwar leicht für stehende Figuren durchführen, das war überhaupt das Prinzip der Maler, wollte der Künstler aber liegende Gestalten geben, so mussten sie sich in ihrer Bewegung dem Rund anpassen, z. B. im Innenbild der Penthesileia-Schale in München (F-R 6), wo die eine Amazone, sterbend dargestellt, an den Kreis gleichsam angelehnt erscheint. Hier ist es anders: der Körper des gefallenen Persers macht gerade eine dem Rund unten entgegengesetzte Biegung. Ich nehme an, dass der Künstler bei der Gestaltung von wechselnden Vorstellungen ausgegangen ist. Der Standartenträger ist zuerst fertig gezeichnet; das lehrt uns die Vorzeichnung, die alle durch den Krieger verdeckten Partien angibt. Die Fläche der Schale ist als Bodenfläche für den liegenden Körper aufgefasst, er ist also von oben gesehen. Für die stehende Figur wurde die Fläche wie leerer Raum behandelt, die Figur steht vor demselben auf der Kreislinie. In Folge dieses Wechsels der Vor-

stellung erscheint jetzt die liegende Figur, statt dass sie sich in dem hinter dem Krieger zu denkenden Raum liegend entwickelt, auf einer Ebene liegend, die senkrecht ist zu der Ebene des Schalenbodens, erscheint sie von oben gesehen, also mit anderen Worten so, wie die Figur sich dem Krieger darstellt, wenn er von oben herunterschaut.

Die Aussenbilder stellen Kampfszenen dar. Von dem einen sind nur Teile eines mit der Lanze stossenden Kriegers und die ganze Figur eines vom Rücken gesehenen Angreifers, der auf einen Zurückfallenden losgeht, erhalten (Schildzeichen: drei Fische). Auf der anderen Seite sehen wir zunächst einen Rücklingsstürzenden. Gewaltig vorstürmend naht ein zweiter Krieger, den Rundschild am linken Arm (Zeichen: Skorpion). Nach links zurücksinkend folgt ein dritter, verwundeter Krieger. Die Beine sind in Profil-, der Oberkörper in Vorderansicht gegeben. Der Gegner stösst schon mit einer Lanze auf ihn ein; am linken Arm trägt er den Schild (mit einem Polypen als Zeichen); die Beine sind im Profil gesehen, der linke Fuss ist vorgesetzt, der rechte Arm zusammen mit dem rechten Bein zurückgenommen. Der Oberkörper ist vom Rücken gesehen. Der Künstler hat sich dabei geirrt; der stossende Arm ist zwar richtig als rechter gezeichnet, aber die Lanze ist ganz sichtbar gezeichnet als überschnitte sie den Körper und müsste doch hinter dem Oberkörper verschwinden.

25. Schale mit Kampfdarstellungen; einst bei Basseggio, jetzt verschollen.

Aussen- wie Innenbild sind sehr schlecht erhalten. Innen ein laufender Krieger, vom Rücken gesehen, rechter Arm und rechtes Bein zurückgenommen (Schildzeichen Löwe). Aussen kehrt der kniende Bogenschütze, auf jeder Seite gleich, wieder. Ferner findet sich die Gestalt eines Zurücksinkenden. Vortrefflich gelungen ist die Rückansicht des Bogenschützen, weniger gut die Vorderansicht des zweiten; die Drehung des Oberkörpers in die teilweise erforderliche Profilansicht, die geboten ist durch den vorgestreckten Arm, hat er dagegen nicht lösen können. Die Komposition ist, ebenso wie die der vorbesprochenen Schale, streng symmetrisch; die Mittelfigur hält in ihrer doppelten Bewegung nach rechts und links wieder das Gleichgewicht, wie wir es bereits des öfteren ge-

funden. Die anderen Figuren sind so angeordnet, dass beide Kämpfer den Schildarm vorstrecken, beide Schützen ebenfalls den linken Arm. Der Augenstern steht als Kreis mit Punkt im geschlossenen Augenlidkontur. Das Muskeldétail, das hier besonders reich und interessant ist, ist mit verdünnter Glasurfarbe eingetragen. Doch muss ich mich, da wir nur die namentlich in solchen Détails recht unzuverlässige Zeichnung (im Gerhardschen Apparat XVIII, 57; danach die Abb. d. W. Bl.) besitzen, auf Weniges beschränken. Bei dem Kämpfer in Rückansicht werden die den langen Rückenmuskel darstellenden Linien so gekrümmt, dass sie eine Verbindung zwischen der Profilansicht der Beine und dem von vorne gesehenen Rücken herstellen sollen.

26. Berlin 2287, Schale mit Kampfdarstellungen.

Das Innenbild ist verwandt mit dem der Schale im Louvre G 117 (S. 61). Ein Krieger geht auf einen gefallenen Hopliten los, der auf das linke Knie gesunken ist und sich mit dem linken Arm durch den Schild vom Boden abstützt; das rechte Bein ist gestreckt im Dreiviertelprofil sichtbar, der Fuss biegt sich an der Randlinie um, die also materiell als Boden gedacht ist. Die Augensterne des Gefallenen sind nach innen gedreht, teilweise unter dem oberen Augenlid verschwindend, das Brechen des Auges anzudeuten. Der Körper ist durch den Chiton noch sichtbar, erst die Lederstreifen am Panzer lassen ihn nicht mehr durchscheinen. Der Gefallene trägt einen Helm mit querlaufendem Helmbusch; es ist das nicht eine Konvention der Zeichnung, vielmehr finden sich solche Helme sehr häufig[30]). Die schlecht erhaltenen Aussen-

[30]) „Dass diese Helme schon in sehr alter Zeit üblich waren, zeigen die chalkidischen Vasen, bei denen man ohne Grund die auffällige Helmform aus technischen Schwierigkeiten der Zeichnung hat erklären wollen“ Wolters, Arch. Zeitg. 1882 S. 310. Zwar meint Helbig (Hom. Epos² S. 300), dass bei den von Wolters publizierten Terrakotten aus Tarent, wo sich die gleiche Helmform findet, diese aus technischen Schwierigkeiten zu erklären sei, indem die Formen nicht tief genug waren; auch Furtwängler (Olympia Bronzen IV zu Nr. 706 Relief, vergl. auch Nr. 242) sagt: „Die Helmbüsche sind nach einem auch auf Vasen häufigen Verfahren wie quer über den Helm weg, statt von vorne nach hinten laufend gebildet, weil letzteres im flachen Relief sich nicht deutlich machen liess“. Doch zeigen gerade die Vasen, nicht die chalkidischen allein, dass es sich nicht um einen Notbehelf handelt. Da finden wir zunächst zwei Typen des Helmes mit doppeltem Busch: 1. Helm von vorn, Busch von vorn; 2. Helm im

bilder zeigen fast nur noch die Beine von je 5 Kämpfern, nur je ein Gefallener ist ganz sichtbar. Hier erscheint nicht mehr ein Gefallener in der Mitte, um den die Krieger sich entsprechend gruppieren, sondern es sind je zwei Kämpferpaare gegeben, immer ein Stehender und ein Gefallener und zwischen ihnen ist verbindend ein dritter stehender Krieger eingefügt. An dem Motiv des Gefallenen muss Duris zu der Zeit besonders viel gelegen gewesen sein, da er es nicht wie sonst nur zweimal, sondern gleich viermal auf einer Vase bringt. Die eben beschriebene Anordnung unterscheidet sich nur unwesentlich von der der anderen Aussenseite, das Kompositionsprinzip ist durchaus dasselbe. Be-

---

Profil, Busch von vorn. Beispiele zu 1.: sf. Vase Gerhard A. V. I, 51 chalk. Vase bei Hope Mon. d. Inst. I, 51, chalk. Vase im Louvre E 643, Vase des Hieron Hartwig Taf. 28, Vase des Chachrylion Hartwig Taf. 3,3, Vase des Onesimos Hartwig Taf. 58, Psykter mit Kentaurenkampf F-R 15. (Die Memnonschale im Brit. Mus. Gerhard, Etr. u. camp. Vas. Taf. D ist restauriert an der fraglichen Stelle.) Zu 2.: sf. Vase Gerhard A. V. III 208, sf. Deinos von der Akropolis Graef Taf. 30/32. Vase des Exekias W. Bl. 1888 V, des Amasis W. Bl. 1889 III,1, des Andokides F-R 111. Warum sollte der Künstler, wenn es wirklich solche Helme nicht gegeben hätte, bei der Profilansicht des Helmes einen doppelten Busch zeichnen? Und es konnten auch keine dekorativen Rücksichten die Veranlassung sein (Hauser zu F-R S. 304), dass der Helm in Vorderansicht mit nur einem (in seitlicher Ansicht gezeichneten) Busch eines gewissen Gleichgewichts entbehre, denn auch diese Form findet sich; z. B. chalk. Vase bei Hope Mon. d. Inst. I, 51 und sf. Vase Gerhard A. V. III, 205. Dass auch Helme mit zwei in der Längsrichtung des Helmes angebrachten Büschen vorkommen, lehren uns ebenfalls die Denkmäler (z. B. der Fries des Knidier-Schatzhauses in Delphi und ein klazom. Sarkophag J. H. St. 1883 Atlas Taf. XXXI); der vorn herunterhängende Busch war natürlich der kürzere, damit der Blick des Kriegers nicht behindert wurde. Die Beispiele liessen sich leicht vermehren. Hervorheben möchte ich noch, dass Furtwängler die bereits erwähnte Ansicht auch im Text zu F-R 15 vertritt, während Hauser mir nicht ganz konsequent zu sein scheint. Nach F-R II S. 269 hat es solche Helme mit Doppelbusch gegeben, während aus seinen Worten auf S. 304 hervorgeht, dass der Helmbusch in verdoppelter Profilansicht nach rechts und links gezeichnet sei. Auch gibt es denselben Helm bei Statuetten und Reliefs. Beispiele: Statuette Olympia IV Nr. 242, Bronzestatuette eines Kriegers, früher bei Dr. Hirsch, München, jetzt bei Pierpont Morgan, New-York, nicht veröffentlicht. Etrusk. Dachterrakotta, Kriegerstatue Ny Carlsberg Glyptotek Taf. 171. Auf Reliefs findet sich derselbe Helm z. B. arch. Bronzerelief Olympia IV Taf. 39 Nr. 706, Relief mit Athena Athen Nat. Mus. Nr. 82, abgeb. Εφ. ἀρχ. 1890 Taf. I.

merkenswert ist, dass Duris noch immer nicht zu einer freien Gestaltung des Rücklingsstürzenden sich durchgerungen hat. Doch soll über die Entwicklung dieses wichtigen Problems später im Zusammenhang noch kurz gehandelt werden. Noch immer gibt Duris das geknickte, in unmöglicher Verkürzung gezeichnete Bein bei fast allen Gefallenen; auch die Arme erscheinen unbeholfen in ihrer Bewegung; noch macht keine einzige dieser Gestalten eine an die Ausdehnung der Fläche gebundene Bewegung, noch keine „reliefmässige" Bewegung (wenn das Wort hier am Platze ist). Die Arme sind ungeschickt gezeichnet; sie gehen nicht mit der Rundung des Schildes zusammen. Das Muskeldetail ist auch hier gewissenhaft eingetragen: Sägmuskel, Bauchmuskel usw., auch Brustwarze, Nabel, Bauch- und Schamhaare; die Brust zeigt Behaarung. Zum Steinwurfmotiv vergl. S. 51 Anm. 27. Über die Komposition: Meier, Arch. Zeitg. 1883 S. 13. Bei den Gefallenen ist das Auge wie beim Sterbenden nach oben gedreht. Der Mund ist bei mehreren leicht geöffnet, so dass die Zähne sichtbar werden.

27. Paris G 115.

Kalliades ist der Töpfer bezw. Atelierbesitzer, bei dem diese Schale angefertigt ist; sie dient dem Preise des „schönen Hermogenes". Auffallend ist die grosse Zahl der Inschriften, teils mythischen, teils erotischen Inhalts, wenn Dümmler mit seiner Deutung der Inschrift Nr. 3 recht hat; diese hat schon mancherlei Deutungsversuche erfahren, aber keine, die wirklich Sinn in diese rätselhaften Worte bringen würde. Ob die Inschriften auf Wunsch des Bestellers oder Käufers von fremder Hand, von einem ungeübten Arbeiter hinzugefügt sind, ob Duris selbst so schreibungewandt war, das alles kann man nicht mehr entscheiden. — Hier sei noch ein Wort über die Form der Schale gesagt; ich habe dieses für die Chronologie zwar wichtige, aber nur in zweiter Linie in Betracht kommende Moment bisher kaum berührt mangels hinreichender Publikationen über diese doch für die Keramik und ihre Entwicklung bedeutenden Fragen. Pottier sagt: „Da der Fuss kurzstämmig und gedrungen ist, die Schalenwände dick, das Becken tief, die Henkel kurz, alles wie bei Nikosthenes und Pamphaios, so gehört die Schale der Frühzeit des Duris an". Hartwig hin-

gegen findet dieselbe Form bei Brygos und Hieron; mithin läge kein Grund vor, die Schale nicht der Spätzeit des Duris zuzuweisen. Dass sie unzweifelhaft eines der spätesten Werke des Duris ist, wird uns die Betrachtung lehren. Das zweifigurige, von dem üblichen Mäander umrahmte Innenbild zeigt jetzt an der Fusslinie einen Blattstab (vergl. Satyrpsykter). Es ist ein äusserst seltener Fall, dass der Raum unter der Fusslinie so dekoriert ist, jetzt wirkt er richtig wie ein Postament. Aussenbilder mit 4 Figuren, Palmetten unter den Henkeln.

Das Innenbild zeigt uns eine zweifigurige Komposition in einer Vollendung und Schönheit, wie wir sie weder bei den Zeitgenossen noch den nachfolgenden Künstlern wiederfinden. Sie stellt das logische Endglied dar der Entwicklung der von Duris in stets zunehmender Vollkommenheit gestalteten und organisch geschmückten Innenbilder. Wir sehen nicht mehr zwei Gestalten nur nebeneinanderstehend in irgendwelcher gegenständlichen Beziehung zueinander, auch nicht einen liegenden Körper, der durch die Schwierigkeit der Darstellung recht unvollkommen gestaltet ist und darüber einen stehenden Kämpfer, welche beide auch nur das gegenständliche Motiv des Kampfes miteinander verbindet, wir haben eine Gruppe vor uns, deren Gestalten statisch miteinander dadurch verbunden sind, dass die eine die andere trägt. Eos hält den Leichnam ihres Sohnes Memnon, den Achilles soeben im Streite getötet, in den Armen. Die göttliche Mutter ist so gegeben, dass der Rücken nicht im Kreuz, sondern in seinem oberen Teile gebogen ist, wodurch ein wundervolles allmähliches Aufsteigen sichtbar wird. Das rechte Bein ist, leicht gebogen, zurückgestellt, das linke ist gestreckt, so dass es fast den Bildrand berührt, der Kopf ist vorwärts und abwärts gesenkt. Sie macht also eine Bewegung sichtbar, die sich vollkommen dem Kreisrund anpasst; besonders wichtig sind die Flügel, die nicht mehr den Rahmen des Innenbildes überschneiden (wie z. B. bei Berlin 2283), sondern die sich in ihrer Bewegung völlig dem Rund angleichen. Von den Füssen der Eos ausgehend, sehen wir, wie der Körper eine leichte Rückwärts- (d. h. Links-) Bewegung macht und aufwärts strebt, das durch das Zurückstellen und Einbeugen des rechten Beines angedeutet ist. Dann wölbt sich der Rücken aufwärts in wundervoller Kurve, die Flügel machen eine erneute und verstärkte Aufwärts- und zugleich Abwärtsbewegung,

da sie ansetzen an den abwärtsbewegten Schultern. Dieses Sichsenken wird vollends zur Tatsache in dem Vorstrecken des Kopfes, dem Senken des Oberkörpers und der Arme; diese haben wiederum durch die Unterscheidung im Griff, der linke Arm greift höher als der rechte, eine Beziehung zur Stellung der Beine. Wie nun der Körper des Memnon in das Rund gelegt ist in diagonaler Richtung, wie er von der Eos getragen wird, das gehört mit zu den feinsten künstlerischen Leistungen, die wir in der griechischen Vasenmalerei überhaupt finden, er schliesst sich in seiner Bewegung völlig dem Bildorganismus an. Durch das Ruhen des von vorne gesehenen Körpers in den Armen der Eos, welche latent eine Aufwärtsbewegung enthalten, da sie tragen, durch die im Todeskampf gelösten, schlaff herunterhängenden Arme (die rechte Schulter ist, da sie ganz herübergedreht ist, so mit einbezogen in die Bewegung) und durch den tief gesenkten Kopf, die Haare fallen auch nach unten, kommt eine Abwärtsbewegung zustande, die gerade da endigt, wo die Aufwärtsbewegung beginnt, nämlich am linken Fuss der Eos. Die Beine des Toten sind dann so gegeben, dass sie im Zusammenhang mit der Bewegung der Eos ein Aufwärtsgehen sichtbar machen, das verstärkt wird durch das rechte Bein (das augenscheinlich auf dem Knie der Eos aufruht) und diese Aufwärtsbewegung findet dann wieder ihren Zusammenschluss mit der Rückenlinie der Eos. So sehen wir ein wundervolles Gleichgewicht in den Bewegungen, ein feines Hin und Her und In-Beziehungsetzen der statischen Kontraste und der dynamischen Kontraste aufwärts-abwärts, vor- und rückwärts, d. h. ein Sichtbarmachen von Tragen und Getragenwerden. Dass nun aber Duris das Problem des statischen Zusammenhanges beider Gestalten gelöst hätte, davon kann noch keine Rede sein; aber was vorerst das Wesentlichere ist, er hat durch diesen kunstvollen Bewegungsorganismus den Kreis in anschaulicher Weise dekoriert. Nicht sichtbar gemacht hat er des Aufliegen des Körpers des Memnon; ruht er wirklich so, dass er in dieser Weise getragen werden konnte, auf dem Knie der Eos mit seinem rechten Oberschenkel? Ferner erscheint der Körper des Memnon in einer Ansicht, wie sie nur die herabblickende Eos haben kann, nicht aber wie er sich uns bezw. dem Künstler dargestellt haben würde. Ähnliches fanden wir bereits auf der Pariser Schale mit dem

Standartenträger (S. 61) und findet sich durch die Kunst hinauf bis in die italienische und deutsche Renaissance; ich erinnere nur an die zahlreichen Darstellungen der Grablegung Christi, wo der Leichnam sehr oft in einer durchaus verwandten Lage erscheint. Über den Gefühlsgehalt des Bildes ist viel geschrieben worden, namentlich von Pottier, der es eine antike Pietà genannt hat oder „mater dolorosa". Hartwig hat sich in gegenteiliger Weise geäussert. Man darf nicht wie Pottier in dem Gesicht der Eos einen psychischen Ausdruck finden wollen. Salomon Reinach hat nicht unrecht, wenn er in seiner Besprechung von Pottiers Douris (Rev. crit. N. S. 59, 1905 S. 406) sagt, der Kopf könne fast ebenso gut einer Bacchantin aufgesetzt werden. Es ist eine Verkennung der Stiltendenzen der attischen Vasenmalerei dieser Zeit, wenn man einen tiefen psychischen Inhalt in diesen relativ nichtssagenden Köpfen finden will. Auch Duris hat nicht etwas mimisch Interessantes uns sagen wollen; die ganze Tiefe des Mutterschmerzes soll in dem Körper zum Ausdruck kommen, und das hat der Künstler ebenso erreicht wie die Todesstarrheit des Memnon wiederzugeben, wie die letzte Agonie noch die Glieder durchzuckt: schon ist das Auge gebrochen und der Kopf haltlos herabgesunken.

Aussenbilder: A. Zweikampf des Menelaos mit Alexandros. Menelaos stürmt, in der Linken den Schild, rechts das Schwert haltend, gegen seinen Feind, der, ohne seine Lanze geworfen zu haben, schon eiligst davonspringt, sich schnell noch umwendend nach Menelaos. Menelaos trägt einen Muskelpanzer (vergl. S. 39 Amazonen-Kantharos). Hinter ihm erscheint Aphrodite, neben bezw. vor Alexandros steht Artemis. B. Zweikampf zwischen Aias und Hektor (Homer, Ilias VII 270 ff.). Aias hat soeben ein Felsstück geschleudert[31]) und stürmt gegen Hektor los, der unter der Wucht des Wurfes zurücksinkt. Auch hier wachen die Götter über Trojas Geschick. Athena erscheint hinter Aias, gegenüber Apollon, der auf die Kämpfer zuschreitet und mit erhobener Hand scheinbar dem Streit Einhalt gebietet.

[31]) Dass dieser dreieckige Gegenstand vor Hektors Kopf ein Stein ist, hat man lange nicht erkannt. Froehner hielt ihn für ein durch Versehen des Vasenmalers unausgefülltes Stück der Schalenwand. Und später hat man, da in der Abb. der W. Bl. dieses Stück ungezeichnet geblieben ist, weitgehende Differenzen zwischen dieser Darstellung und den oben angeführten Ilias-Versen erkennen wollen.

An und für sich ist es interessant festzustellen, wie weit der Künstler vom Epos beeinflusst ist. War es die Ilias oder vielleicht ein jüngeres Epos (die Aithiopis des Arktinos kommt für das Innenbild in Betracht), das ihn beeinflusste? Wie weit reicht der Einfluss und wo geht er eigene Wege? Seitdem allgemein anerkannt ist, dass wir bei dem Vasenmaler keine völlige Übereinstimmung mit der Quelle finden können, wird wohl niemand mehr aus dieser Darstellung ein verlorenes Epos rekonstruieren wollen. Die Untersuchungen von Luckenbach und Robert haben uns über das Verhältnis des Vasenmalers zur Literatur, zu seinen Quellen Aufschluss gegeben. Darum soll diese ganze Frage hier nicht behandelt werden. Für die Bewertung der rein künstlerischen, anschaulichen Leistung bleibt die Frage nach der Abhängigkeit von einer literarischen Quelle relativ unwichtig. Es handelt sich nur darum, was hat der Künstler darstellen wollen und wie hat er es getan. Während das Innenbild die in der Sage gegebenen Momente eigentlich vollständig erschöpft, lässt sich das von den Aussenbildern nicht sagen. Den Eindruck eines leidenschaftlichen Kampfes hat der Künstler nicht erreicht. Auf anderen Schlachtenbildern hat er durch vielfache Überschneidungen, durch starken Wechsel in der Bewegungsrichtung der Figuren die Vorstellung des Kampfgetümmels zu geben versucht. Aber weder hier noch dort hat er in den Bewegungen der Gliedmassen wirkliche Leidenschaft zu erreichen gewusst; sie erscheint immer relativ lahm. Duris liebte die Ruhe in der Bewegung des Körpers, daher ist ihm das Innenbild besonders gut gelungen; das stille Beieinandersein der beiden Gestalten, das Zurücktreten der mimischen Bewegung, das wusste er zu geben, bei leidenschaftlicher Erregung versagte seine Kraft.

Ob Duris ein Vorbild aus der Monumental-Malerei benutzt hat, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Die Erfindung des Innenbildes ist sicherlich nicht dem Duris zuzuschreiben, denn einerseits widerspricht es Duris' ganzer Art, einen solchen neuen Typus zu gestalten und wie sollte andererseits ein so einfacher Handwerker dieses Bild aus sich herausgestaltet haben. Das Vorbild der Malerei als ihm homogen gefunden und benutzt zu haben ist aber sein Verdienst, und die aus technischen wie aus stilistischen und kompositionellen Gründen vorgenommenen Ande-

erungen, die vollendete Kreiskomposition, dies dürfen wir wohl dem Duris als Verdienst anrechnen. Den Aias vergl. m. Berlin 2287 Innenbild. Besonderen Wert für uns hat die Gestalt des zurücksinkenden Hektor. Wir finden hier die Lösung eines Problems, das Duris, wohl unter dem Einfluss der grossen Kunst seiner Zeit immer wieder gestaltet hat. Vergl. S. 77. Die Gewänder sind fast immer durchsichtig gezeichnet. Die Brüste der Artemis und Aphrodite erscheinen im Profil. Die Zeichnung des Auges nähert sich sehr der Profilstellung, der innere Winkel des Augenlidkontures, bei der Tränendrüse, ist geöffnet. Die Iris ist bald als Kreis mit Punkt, bald nur als Punkt angegeben. Bei Hektor ist der Augapfel nach oben verdreht, so dass ein Teil der Iris unter dem oberen Augenlid verschwindet.

28. Fragment, früher im Besitze Friedrich Hausers, jetzt in Leipzig.

Dieses und das folgende Bruchstück haben eigentlich nur den Wert von Zählnummern und sollen ganz kurz behandelt werden; alles Nähere bei Hartwig a. O. Der Mäander weicht etwas ab von dem üblichen Schema; das zweiteilige ineinander greifende Ornament ist um die Kreuzplatte herumgeführt. Aussen sind die Reste zweier Figuren erhalten. Nach allem gehört die Schale in die Hippodamas-Gruppe.

29. Fragment von der Akropolis.

Dieses Stück ist wichtig, weil es einerseits das einzige in Griechenland gefundene Werk des Duris ist, andererseits seine attische Heimatsangehörigkeit beweist.

30. Florenz, Mus. Etrusco.

Schale mit Liebesszenen. Nach Hartwigs Angaben findet sich im Innenbild die Signatur: Δ[ορι]ς ε[γρ]αφσε[ν] ὁ παι[ς Χαιρε]στ[ρατ]ο[ς καλ]ο[ς]; tongrundiges Rändchen, einfiguriges Bild, Fusslinie. Mann im Himation, auf einen Stab gestützt, in der Rechten einen Hasen, die linke Hand vorstreckend. Aussenseiten: Je zwei Männer und zwei Epheben mit Hasen und anderen Liebesgeschenken. Der Raum unter den Henkeln ist leer. Der Gesichtstypus ist wie auf den palästrischen Schalen, mit kurzer Nase und rundem, stark entwickeltem Kinn. Die Ausführung ist fein, Auffassung ohne be-

sonderes individuelles Leben (nach Hartwig S. 211). Ich vermute, dass im Innenbild eine sitzende Figur dargestellt ist wie auf der Schale des Louvre G 121. (Nr. 21).

31. Petersburg

Privatbesitz: Graf Alexandre Orloff Davydoff.

Im Innenbild die Signatur [Δορι]ς εγραφσεν; ohne Mäander, mit tongrundigem Streifen. Das Sigma ist wie sich aus dem Stil der Vase zweifellos ergibt und wie es die Art der Inschrift wahrscheinlich macht, der Rest der Signatur des Duris. Die Vase ist erst vor kurzer Zeit veröffentlicht und hat bei dieser Gelegenheit eine gründliche Beschreibung erfahren, so dass ich mich hier auf einige Angaben beschränken kann. Innen: ein bärtiger Pädotribe, sich nach links wendend, den Kopf nach hinten gedreht. Aussen: ein Aufseher mit fünf Palästriten auf jeder Seite. Komposition wie Berlin 2283 u. ä. Zeitlich gehört sie durchaus in dieselbe Periode wie Berlin 2283 und die andern Schalen mit palästrischen Darstellungen.

Verschollen sind drei Schalen, von denen uns nur der Inhalt bekannt ist.

32. Klein Nr. 3, ehemals bei Braun; von Brunn erwähnt: Künstler-Geschichte S. 670. Ähnlichen Inhalts, mit der Lieblingsinschrift des Chairestratos, wie die Schale im Louvre G 118.

33. Klein Nr. 11, erwähnt bei De Witte Rev. de philologie II S. 513. (S. 88 des S.-A.) „Innen eine sitzende Figur, die eine Börse hält. Aussen zehn Epheben, denen Hasen angeboten werden".

34. Klein Nr. 8, aus Vulci, früher im Besitz Durands (118), dann bei Magnoncourt (23), endlich bei W. Hope. (Brunn Künstl.-Gesch. S. 669.) Innenbild falsch beschrieben bei Durand, danach bei Brunn: Innen der bärtige Dionysos auf einen Flötenspieler gestützt. Aussen sieben Männer in obszönen Stellungen um eine Flötenspielerin herumtanzend.

IV.

Zusammenfassung und Schluss.

Die Reihenfolge, nach der die Schalen im vorhergehenden besprochen sind, weicht vielfach von der bei Robert oder Hartwig gegebenen ab, doch ist eine ganz exakte Einordnung der Vasen nach ihrer Entstehungszeit unmöglich und auch nicht versucht durchzuführen, denn ich habe manche Schalen enger zusammengerückt, als sie wahrscheinlich entstanden sind (Schalen in Wien Nr. 324 und Nr. 325 S. 34; es müssen eine Reihe von Gefässen dazwischen entstanden sein). Schon öfter wurde darauf hingewiesen, wie sich in Einzelheiten der Muskelinnenzeichnung und der Verkürzungsprobleme, in der Komposition und im ganzen Werk die Entwicklung manifestiert. Diese Hinweise sollen hier noch einmal kurz zusammengefasst werden.

Scheiden wir das Gesamtwerk nach Lieblingsnamen, so bemerken wir, dass die Gruppe mit den Namen des Chairestratos und Panaitios im wesentlichen die Frühzeit des Meisters ausfüllt. Als gemeinsame, aber rein äusserliche Charakteristika stellten wir bereits fest: die Innenbilder ohne Fusslinie und Mäanderumrahmung, die Aussenbilder ohne Schmuck unter den Henkeln. Eine Ausnahme machen die vom Panaitiosmeister beeinflussten Schalen, mit dem Namen des Panaitios, deren zweifigurige Innenbildkompositionen Fusslinie und umrahmenden Mäander zeigen. Für das, was über die Aussenbilder bemerkt wurde, ist die Schale im Louvre G 118 (S. 21) eine Ausnahme. Am Ende dieser bezw. am Anfang der zweiten Periode, die den Namen des Hippodamas als häufigsten Lieblingsnamen zeigt, begegnet uns nur einmal der Name des Aristagoras (auf dem Londoner Satyrpsykter E 768 S. 45). Sonst finden wir in dieser Periode der Meisterschaft den Namen Hippodamas, den auch Hieron, feiert einmal den Namen des Hermogenes (Paris G 115 S. 65). Auch die zweite Periode hat einige äusserliche Merkmale: die symmetrisch unter den Henkeln angeordnete Palmette, die man sogar als Merkmal aller in Duris' Werkstatt bezw. unter seinem Einfluss entstandenen Schalen an-

gesehen hat, als eine Art Fabrikmarke (Winter, Arch. Jb. VII 1892 117 f.) und der das Innenbild umgebende Mäander, der meist aus einem in sich verlaufenden Band, das, mit einer Kreuzplatte wechselnd, bald nach rechts, bald nach links läuft, besteht[32]).

Sehr interessant ist es zu sehen, welche Fortschritte Duris z. B. in der Komposition seiner Bilder aufweist. Gehen wir vom Innenbild aus. Eine primitive Kunst gibt das Leben oder den Eindruck des Lebens in einer Figur immer dadurch, dass sie die Bewegungen heftig und übertrieben darstellt; auch lernt sie erst nach und nach, ein langsames Schreiten darzustellen. Diese Merkmale zeigen uns auch die frühen Werke des Duris. Zuerst gibt er im Innenbild eine lebhaft schreitende Figur, z. B. Schale in Boston (S. 18 Hartwig Tafel XXI), in Paris G 118 (S. 21); vervollkommnet erscheint sie auf Schalen der zweiten Periode, z. B. London E 48 (S. 49, zweifigurig) und der Schale ehemals bei Basseggio (S. 26). Eine ruhig stehende Figur finden wir auf Paris G 120 und komplizierter auf Berlin 2285 (S. 23 u. 54) Boston, Komos-Schale und Schale mit Mänaden und Satyrn (S. 39 und S. 53). Bald versucht er sich an zweifigurigen Bildern. Diese wollen ihm zuerst gar nicht gelingen, z. B. Berlin 2283/4 (S. 24); besser sind dann Wien 324 und 325 (S. 28 u. 31). Zeigen uns diese Schalen immer zwei ruhig voreinander stehende Figuren, die in irgendwelcher gegenständlichen Beziehung zueinander stehen, so zeigen die späteren zweifigurigen Bilder da eine merkwürdige Wandlung. Nach einem allerdings missglückten Versuch, zwei liegende Figuren in das Rund des Innenbildes zu ordnen (Berlin 2286), ändert Duris seine Gewohnheit. In der Schale London E 48 zeigt er uns zum ersten Male nicht mehr zwei nebeneinander geordnete, sondern gleichsam untereinander geordnete Figuren, Theseus und den Minotaurus. Die besondere Raumfüllung wurde schon hervorgehoben (S. 49). Noch verwickelter wird dieser Vorwurf auf den Schalen mit Kampfbildern, Berlin 2287 und Paris G 117, wo jeweils eine liegende und eine stehende Figur zusammengruppiert

---

[32]) „Das fortlaufende Mäanderschema mit sich überkreuzenden Doppelmäandern, welche je eine Kreuzplatte umschliessen, bleibt auf Duris im Gebiete der Schalenmalerei beschränkt.“ Beispiele für seine Verwendung auf grossen Gefässen Hartwig S. 220 Anm. 2.

sind. Die endliche Lösung finden wir, wie schon hervorgehoben, auf der Schale im Louvre G 115 (S. 65). Wie hier die Füllung des Innenbildes erreicht ist durch ein Sichtbarmachen der Kreisbewegung, so versucht Duris das auch für das einfigurige Innenbild durchzuführen in der Weise, dass der Körper in seiner Bewegung an das Kreisrund angepasst wird, so dass in dem einen Fusse eine Aufwärtsbewegung beginnt, der hochgenommene Arm sie weiterführt und der Kopf, der nach abwärts bezw. vorwärts oder rückwärts gewandt ist, diese Bewegung zurückführt an den Ausgangspunkt, wobei meist der andere Arm die Bewegung begleitet und verstärkt. Eine besondere Vorliebe scheint Duris, so stellt schon P. I. Meier (Arch. Zeitg. 1883 S. 11 Anm. 26) fest, für die nach links schreitende und nach rechts blickende Gestalt für das Innenbild gehabt zu haben z. B. Louvre G 118 und 119, London E 49, Bonn. „Diese doppelte Richtung des Körpers gibt der Gestalt etwas Abgerundetes und macht sie für das Schaleninnere besonders tauglich." (P. I. Meier a. O.).

Ebensowenig wie für die Innenbilder lässt sich für die Entwicklung der Komposition auf den Aussenbildern ein festes Schema aufstellen. Pottier sagt einmal (Gazette des beaux arts III 1902 S. 27): „On risque toujours gros à vouloir enfermer les Grecs dans un règlement avec défense d' en sortir." Davor wollen auch wir uns hüten. Es scheint mir bedeutsam, wenn man bei Duris beobachten kann, dass er in seiner frühen Zeit keine feststehende Zahl für die Figuren seiner Aussenbilder hat; bald finden wir drei, so auf der Schale in Boston (früher Bruschi Corneto), 5 auf der Londoner Vase E 39, 8 auf der Berliner Schale 2283 und Wien 324, 7 auf Wien 325, 6 auf Paris G 118 und auf der Komos-Schale in Boston. In der letzten Zeit hat er fast regelmässig fünf Figuren verwendet mit einer Ausnahme: die Schale im Louvre G 115 zeigt vier. Im Zusammenhang mit wechselnder Figurenzahl steht auch die Art und Weise der Anordnung. Auf den ganz frühen Schalen erschienen die Figuren nur einfach nebeneinander gereiht, möglichst so, dass grössere Ueberschneidungen vermieden werden, damit jede Figur sich klar entwickeln kann. Ähnliches gilt auch für die mehrfigurigen Kompositionen der Schalen Berlin 2283, London E 39 u. a. Fanden wir auf der Schale in London E 39 bereits ein fünffiguriges Bild, so ist Duris doch damals noch nicht zu einer

Lösung dieser Gruppe gekommen. Auf der Schale des Louvre G 118 gibt er je 2 Palästriten mit einem Aufseher gruppiert, (S. 51) denn hätte der Künstler eine noch grössere Fläche zu schmücken gehabt, so brauchte er ja nur dieses dreifigurige Schema zu wiederholen. Die erste Darstellung, die wirklich symmetrisch nach der Mitte zusammengefasst ist, gibt Wien Nr. 324. Über die Kompositionen auf dem Kantharos in Brüssel und dem Satyrpsykter in London habe ich bereits gesprochen. (S. 36 f. und S. 45.) Über die Komposition der frühen Schalen sagt Hartwig a. a. O.: „Sie zeigen nicht .... eine rhythmisch bewegte Symmetrie, sondern mehr ein grösseres Geschick in der Zusammenordnung". „Rhythmisch bewegte Symmetrie", darunter verstehe ich: die Gestalten sind so bewegt, dass durch ihre Bewegung in die Komposition ein Rhythmus hineinkommt, der die Symmetrie verstärkt, und überhaupt eine im gewissen Sinne zentral angeordnete Komposition entsteht. Und das ist im Grunde das eigentliche Kompositionsprinzip des Duris auf seinen späteren Schalen. Wie schon hervorgehoben, bringt Duris fast ausschliesslich fünf Figuren auf das Aussenbild, aber nicht so, dass er nun in einen starren Schematismus verfällt; jetzt kann man besonders gut beobachten, wie er da nach einer Symmetrie strebt, die wir auch an den Bildwerken der äginetischen Tempel bewundern, namentlich in seinen späteren Schlachtendarstellungen.

Nachdem Duris im Anfang der 2. Periode seine fünf Figuren stehend so gruppiert hatte, dass je zwei Paare und zwischen ihnen eine einzelne Figur die Bildfläche füllten, z. B. Berlin 2286 (S. 149), bringt er einen Wechsel in die Anordnung, indem er stehende und sitzende Figuren gibt, so gruppiert, dass jedesmal eine stehende Figur zwischen zwei sitzenden sich befindet (Berlin 2285 [Schulschale]; Bonn, Akad. Mus.; London E 49.) Über die Komposition von London E 48, der Theseusschale siehe S. 49. Aber auch damit scheint ihm die Komposition nicht genügend; namentlich vermisste er wohl eine klare Hervorhebung der mittleren Figur; die Lösung dieses Problems zeigen uns die ganz späten Schalen, auf denen die Figuren so angeordnet sind, dass um einen in der Mitte befindlichen Gefallenen je zwei Kämpfer auf jeder Seite, streng sich entsprechend gegeben sind. Dass Duris auch bei diesem Problem verschiedene Wege eingeschlagen

hat, die ihm eine Lösung zu bringen schienen, aber doch nicht allen Forderungen einer künstlerischen Dekoration entsprachen, beweist z. B. die Schale im Louvre G 117, wo er auf jeder Seite zwei Gefallene gezeichnet hat; vielleicht ist das eine Übertragung des eben charakterisierten Anordnungsprinzips: abwechselnd stehende und sitzende Figuren, so dass er hier abwechselnd stehende Kämpfer und liegende Gefallene gibt. Jedenfalls ist diese Schale unter den Vasen mit Kampfdarstellungen die frühst entstandene. Dass nun verschiedene Gefässe in die von mir aufgestellte Entwicklung in der Komposition des Aussen- bezw. Innenbildes nicht hineinpassen, ist lediglich ein Zeichen dafür, wie mannigfaltig der Künstler gewesen, wie vielgestaltig seine Erfindungsgabe, da er sich stets bemüht, neue Lösungen zu bringen, und wie sehr wir uns hüten sollen, den so reichen Quell künstlerischer Empfindung der Hellenen in ein festes Bett leiten und einengen zu wollen. Schliesslich ist ja diese Entwicklung der Komposition, so wie sie hier beschrieben, nur ein Beispiel für die gesamte zeichnerische Fortbildung unseres Meisters. Und ich bin mir sehr bewusst, dass eine solche Aufstellung mehr oder minder hypothetisch bleiben muss, denn den Schleier, der über der Wechselbeziehung von Wandmalerei und Vasenmalerei liegt, der uns die eigentlichen Quellen der Vasenmalerei, die befruchtende Wirkung der grossen Kunst auf die dekorative, handwerksmässige Arbeit verbirgt, den vermögen wir noch nicht zu lüften trotz geistvoller und eindringender Untersuchungen.

Die Fortschritte in der Gewandbehandlung, der Zeichnung des Auges, des Körpers und seiner Muskulatur usw. sind nicht so sehr dem Duris eigentümlich; vielmehr können sie als Charakteristika der Entwicklung der gesamten rotfigurigen Vasenmalerei der Zeit gelten; sie sind also eigentlich in grösserem Zusammenhange zu behandeln als es hier im Rahmen einer Monographie geschehen kann. Überdies ist bei Besprechung der einzelnen Gefässe mehrfach darauf hingewiesen. Über die Stoffe, die Duris auf seinen Gefässen behandelt hat, vergl. Dümmler, Bonner Studien S. 67 f. = Kl. Schr. III S. 288. In seiner frühen Zeit malt Duris hauptsächlich Palästraszenen. Daraus erklärt sich die Übernahme mancher in der Palästra gesehener Bewegungsmotive in mythologische Darstellungen und Komosszenen (z. B. Londoner Theseus-Schale E 48,

Satyrpsykter E 768, Bostoner Schale mit Komosdarstellungen u. a. a. In seinen Konversationsszenen, wo er wohl etwas von Hieron beeinflusst ist, wirkt Duris lange nicht so frisch und lebendig, vielfach monoton. Doch zeigt er auch hier in seiner Pinselführung jene graziöse Leichtigkeit und Eleganz, die wir in anderen Darstellungen bewundern. — Erst in den Kampfdarstellungen, die schon ziemlich früh und auch gegen Ende der ersten Periode auftreten (Schale in Boston S. 18, Amazonenkantharos in Brüssel S. 36), dann besonders von ihm gepflegt in der Spätzeit, erst in diesen Szenen zeigt er seine ganze Meisterschaft in Komposition und Bewegung der Figuren, allerdings mit der Einschränkung, dass seine Begabung versagte, ja versagen musste bei der Darstellung von wahrer Leidenschaftlichkeit und Kampfeslust.

Wie bereits mehrfach erwähnt stand natürlich auch Duris unter dem Einfluss der grossen Kunst. Von der Malerei in ihrer Wirkung auf Duris haben wir schon gesprochen. Die Verwandtschaft mancher seiner Figuren mit den Giebelskulpturen des Aphaia-Tempels auf Aegina hat, ausser Milchhöfer, Dümmler, Kalkmann, Lermann (letzterer wohl in Anlehnung an Furtwängler), zuletzt am besten und ausführlichsten Furtwängler dargelegt. Des Letzteren Meinung blieb nicht unwidersprochen, besonders Hauser wendet sich gegen sie. Es scheint mir zweifellos, dass diese Verwandtschaft nicht aus der Abhängigkeit der Plastik und der Vasenmalerei von der Monumentalmalerei zu erklären ist, sondern dass die Vasenmaler bald sich dem Einfluss der Malerei, bald dem der Bildhauerei mehr hingaben, und ich glaube, dass namentlich die Behandlung des Muskelreliefs auf den Vasenbildern von der plastischen Gestaltung des menschlichen Körpers einen massgebenden Einfluss empfangen hat (Kalkmann, Arch. Jb. VII 1892 S. 138f.). Ich bin aber im Gegensatz zu Kalkmann überzeugt, dass sich sehr wohl eine Entwicklung des anatomischen Details aufzeigen liesse, namentlich an Hand der Tafeln von Furtwängler-Reichhold I, II und III. Wie sich im besonderen der Einfluss der grossen Kunst, der Plastik, in den Spätwerken des Duris zeigt, hat Furtwängler (Aegina S. 343) nachgewiesen für ein Motiv, für das des Rücklingsstürzenden. Wir finden es schon auf der Schale mit Kampfszenen in Boston (S. 18), doch da noch so, dass nicht der Moment des Fallens, sondern das Gefallensein dargestellt wird.

Auf dem Amazonenkantharos (S. 36) stellt Duris das Fallen selber dar, gibt dabei den Oberkörper und den Beinansatz von oben gesehen (hereingedreht in die Bildfläche). Nicht gelungen ist die Beinstellung, er macht den Versuch, mit dem Unterschenkel des rechten Beines eine Bewegung in die Tiefe sichtbar zu machen. Eine Lösung sucht er auf späteren Darstellungen so zu erreichen, dass er das zusammengesunkene Bein stark verkürzt und so eine Bewegung gegen die Bildfläche (Reliefebene) macht; er gelangt dann aber, in der richtigen Erkenntnis dieser nicht bildmässigen Wirkung der Verkürzung, von der Vorderansichts-Stellung des Schenkels, damit auch des Oberkörpers, die unverbunden ist mit den anfangs in Vorderansicht wiedergegebenen Beinen (nach und nach geht er dann zur Profilstellung der Beine über), zu einer Drehung des Oberkörpers. (Louvre G 117, Berlin 2287, Schale einst bei Bassegio.) Jetzt verbindet sich der Oberkörper organisch mit den genau in Seitenansicht erscheinenden Beinen; er ist in die Bildebene gedreht und dabei reliefmässig organisiert; der Brustkorb erscheint etwa im Dreiviertelprofil, die Arme sind entsprechend differenziert, die Muskeln des Leibes vermitteln die Drehung, machen sie sichtbar: das ist die Gestalt des fallenden Hektor von der Schale mit Eos und Memnon (Paris G 115). Furtwängler führt dann noch aus, wie dieses Motiv im Kreise des Duris weiter lebt und schliesslich die Umgestaltung erfährt, die ich schon angedeutet habe, dass nämlich der Körper „chiastisch" bewegt ist, indem der linke Arm und das rechte Bein zusammen agieren und der rechte Arm mit dem linken Bein. Es ist nun sicherlich nicht ohne Bedeutung, dass sich dieses bei Duris so häufige Motiv auch auf dem Giebel des Aphaiatempels wiederfindet[33]). Die Frage der Herkunft des Duris wollen wir hier nicht erörtern[34]).

Er hat Freude an kühnen Bewegungsmotiven, an plastisch-lebendigen Stellungen tun es ihm nur wenige gleich; seine Dar-

[33]) Michaelis Arch. Zeitg. 1873. Furtwängler, Aegina S. 343. Hauser F-R II S. 275.

[34]) Der Name kommt in Attika nicht vor; nach Kretschmer (S. 74) ist der Name nicht attisch und Dümmler weist ihn nach Jonien; Reisch vermutet Duris habe das vierstrichige Sigma aus seiner östlichen Heimat mitgebracht. Pottier (S. 20) und Robert halten ihn auch für einen Jonier; Studniczka erwähnt ihn so (Arch. Jb. 1911 S. 190 Anm.).

stellungen sind stets übersichtlich klar; jedoch haben seine Gestalten nichts Heroisch-Heldenhaftes, sie sind schlank und zierlich, die Glieder geformt, die Bewegungen nicht heftig, sondern an sich haltend gemässigt mit einer gewissen aristokratischen Gebärde. Fast feminin wirken viele seiner Gestalten, ein wenig dekadent; Leidenschaft und Heldentaten liegen ihm nicht, doch machten sie das Hauptthema der Vasenmalerei aus, er musste sie also gestalten und tat das auf seine Weise. Durch seine Kenntnis des Körpers beherrschte er sämtliche Bewegungen und brachte sie so oft als möglich, auch wenn er sie nicht erfunden hatte, auf seinen Bildern an, er beherrschte sie, ich möchte fast sagen, wie Register. Das charakterisiert ihn als einen Virtuosen, einen grossartigen Spieler und Artisten. Duris gehörte nicht zu jenen Künstlern, die die Entwicklung fortführten; seine Kunst brachte keine Entwicklungsfähigen Keime mit sich. Zwar meisterte Duris sein Prinzip: mit der menschlichen Figur die Schalenwand ornamental zu schmücken, in grossartiger Weise. Wenn er sich auch mehrfach anderen Tendenzen zuwandte, z. B. raumillusionistischen (siehe die Kampfdarstellungen von Berlin 2287 usw. mit ihren Ueberschneidungen und ihren Verkürzungen, so kehrte er doch schliesslich zu seinem Prinzip zurück (Louvre G 115). Die ganze Entwicklung der Vasenmalerei drängte aber unter dem Einfluss der Monumentalmalerei auf eine Negation der Bildfläche des Gefässes, auf eine räumliche Bildwirkung, auf eine Auflösung der Fläche in mehrere hintereinander sich entwickelnde Räume. Diese Weiterbildung machte Duris, bezw. seine Schüler nicht mehr mit; er blieb seiner Art getreu, blieb Keramiker und war darum auf Dekoration bedacht, nicht auf malerisch-räumliche Gestaltung. Wie stark das bei Duris hervortrat, haben wir mehrfach erwähnt. Die Figur blieb für ihn Selbstzweck der Darstellung, er berücksichtigte nur sie, nicht den Raum, in dem sie lebt. Andere Maler entwickelten die Bewegungen so, dass sie in den Raum hineingehen; sie verliessen das Prinzip der dekorativ ornamentalen Gestaltung. Duris konnte aber die Konsequenzen seiner Kunst, dass er nämlich die Figur selbst stilisierte und ornamental umänderte nicht verfolgen; dazu war seine Individualität zu gering. Bei ihm sprengt nie das Bild die Fessel der ornamentalen Grenze.

In seinen mythologischen Darstellungen zeigt Duris sich nie so

sehr als ein Neues schaffender Künstler, sondern er verwertet alte Typen, die er umändert und weiss dabei „eine Fülle feiner und neuer Züge einzuführen, für deren Verständnis er allerdings auf genaue Vertrautheit mit antiker Sage und Sitte rechnen muss“ (Robert).

Duris hat Namenangabe bei seinen Figuren nur auf der Schale im Louvre G 115, die wohl auf irgend einen besonderen Anlass zurückzuführen ist. Ich kann in diesem Falle Pottier nicht beistimmen, wenn er sagt: Cette abondance epigraphique est un signe d'archaïsme. Wie wir gesehen haben, gehört diese Schale zu den spätesten Werken des Duris. Auf sein Verhältnis zur Literatur, im besonderen zum Epos wollen wir nicht weiter eingehen; er scheint „ὁμηρικώτατος unter den Vasenmalern seiner Zeit gewesen zu sein“ (Dümmler).

Wir haben jetzt ein Bild des Duris in seinen wesentlichen Zügen zu gewinnen versucht. „Es wird zwar nie gelingen, ein scharf umgrenztes Bild der künstlerischen Persönlichkeit zu entwerfen, weil sich diese in der handwerklichen Produktion verwischt. Doch lässt sich die Bedeutung des Persönlichen und Originellen einigermassen verfolgen, wenn man den Meister mit seinen Nachtretern vergleicht. Wir sehen da oft ein unbegreifliches Etwas von abgeblassten Zügen neben impulsiver Gewalt des Ausdrucks auf Gefässen gleicher Zeit und gleicher inhaltlicher Darstellung“ (Kalkmann, Nachlass, unveröffentlicht).

Nachtrag.

Zu S. 7. Der Artikel Sauers über Duris in Thieme-Beckers Künstler-Lexikon s. v. Duris erschien während der Drucklegung dieser Arbeit und konnte daher leider nicht mehr benutzt werden.

Übersicht der besprochenen Gefässe.

Seite

1. London E 39 17
2. Boston (früher Corneto) 18
3. Paris G 118 21
4. Paris G 119 (Fragment) 22
5. Paris G 120 (Fragment) 23
6. Paris G 122 23
7. Berlin 2283 24
8. Berlin 2284 24
9. Wien 324 28
10. Wien 325 31
11. Boston (Todesdämon) 36
12. Brüssel, Kantharos 36
13. Boston (Komos) 39
14. Paris G 116 40
15. London E 768 45
16. Berlin 2286 47
17. Bonn 48
18. London E 48 49
19. Boston (Mänaden und Satyrn) 53
20. Berlin 2285 54
21. Paris G 121 57
22. Paris, Th. Reinach, Fragment Brauteghem 58
23. London E 49 58
24. Paris G 117 61
25. Schale früher bei Basseggio (verschollen) 62
26. Berlin 2287 63
27. Paris G 115 65
28. Leipzig, Fragment Hauser 70
29. Fragment von der Akropolis 70
30. Florenz, Museo Etrusco 71
31. Petersburg, Privatbesitz 71
32. Klein Nr. 3 71
33. Klein Nr. 11 71

Lebenslauf.

Ich, Franz, August, Adolf, Hans Frucht bin am 22. August 1888 geboren in Ahrensburg in Holstein als Sohn des Apothekers Adolf Frucht und seiner Gattin Else, geb. Stoffregen; ich bin evang.-luth. Konfession. Von Ostern 1898 ab besuchte ich das kgl. Matthias Claudius-Gymnasium in Wandsbek bei Hamburg, das ich Ostern 1907 mit dem Reifezeugnis verliess. Darauf studierte ich zwei Semester an der Universität Leipzig und seit Ostern 1908 an der Universität München. Ich hörte die Vorlesungen und nahm Teil an den Übungen der Herren Bethe, Brugmann, Heinze, Köster, Schmarsow, Witkowski in Leipzig, der Herren v. Bissing, Burger, Cornelius, Crusius, Drerup, Geiger, Hartmann, Kutscher, v. d. Leyen, Neumayer, Otto, Paul, v. Pöhlmann, Rehm, Riehl †, Unger, Voll, Wölfflin und Wolters. Allen meinen Lehrern, namentlich den Herren Burger, v. Pöhlmann und Wölfflin, besonders aber Herrn Prof. Wolters schulde ich grossen Dank.